CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 287

MAYO 1974

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica
Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

287

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 287 (MAYO 1974)

Páginas

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: SUSY AGUIRRE.

POEMAS DE PABLO NERUDA

LA CANCION DESESPERADA

Emerge tu recuerdo de la noche en que estoy.
El río anuda al mar su lamento obstinado.

Abandonado como los muelles en el alba.
Es la hora de partir, oh abandonado!

Sobre mi corazón llueven frías corolas.
Oh sentina de escombros, feroz cueva de náufragos!

En ti se acumularon las guerras y los vuelos.
De ti alzaron las alas los pájaros del canto.

Todo te lo tragaste, como la lejanía.
Como el mar, como el tiempo. Todo en ti fue
naufragio!

Era la alegre hora del asalto y el beso.
La hora del estupor que ardía como un faro.

Ansiedad de piloto, furia de buzo ciego,
turbia embriaguez de amor, todo en ti fue naufragio!

En la infancia de niebla mi alma alada y herida.
Descubridor perdido, todo en ti fue naufragio!

Te ceñiste al dolor, te agarraste al deseo.
Te tumbó la tristeza, todo en ti fue naufragio!

Hice retroceder la muralla de sombra,
anduve más allá del deseo y del acto.

Oh carne, carne mía, mujer que amé y perdí,
a ti en esta hora húmeda, evoco y hago canto.

Como un vaso albergaste la infinita ternura,
y el infinito olvido te trizó como a un vaso.

Era la negra, soledad de las islas,
y allí, mujer de amor, me acogieron tus brazos.

Era la sed y el hambre, y tú fuiste la fruta.
Era el duelo y las ruinas, y tú fuiste el milagro.

Ah mujer, no sé cómo pudiste contenerme
en la tierra de tu alma, y en la cruz de tus brazos!

Mi deseo de ti fue el más terrible y corto,
el más revuelto y ebrio, el más tirante y ávido.

Cementerio de besos, aún hay fuego en tus tumbas,
aún los racimos arden picoteados de pájaros.

Oh la boca mordida, oh los besados miembros,
oh los hambrientos dientes, oh los cuerpos trenzados.

Oh la cópula loca de esperanza y esfuerzo
en que nos anudamos y nos desesperamos.

Y la ternura, leve como el agua y la harina.
Y la palabra apenas comenzada en los labios.

Ese fue mi destino y en él viajó mi anhelo,
y en él cayó mi anhelo, todo en ti fue naufragio!

Oh sentina de escombros, en ti todo caía,
qué dolor no exprimiste, qué olas no te ahogaron.

De tumbo en tumbo aún llameaste y cantaste
De pie como un marino en la proa de un barco.

Aún floreciste en cantos, aún rompiste en corrientes.
Oh sentina de escombros, pozo abierto y amargo.

Pálido buzo ciego, desventurado hondero,
descubridor perdido, todo en ti fue naufragio!

Es la hora de partir, la dura y fría hora
que la noche sujeta a todo horario.

El cinturón ruidoso del mar ciñe la costa.
Surgen frías estrellas, emigran negros pájaros

Abandonado como los muelles en el alba.
Sólo la sombra trémula se retuerce en mis manos.

Ah más allá de todo. Ah más allá de todo.

Es la hora de partir. Oh abandonado!

EL SUR DEL OCEANO

De consumida sal y garganta en peligro
están hechas las rosas del océano solo,
el agua rota sin embargo,
y pájaros temibles,
y no hay sino la noche acompañada
del día, y el día acompañado
de un refugio, de una
pezuña, del silencio.

En el silencio crece el viento
con su hoja única y su flor golpeada,
y la arena que tiene sólo tacto y silencio,
no es nada, es una sombra,
una pisada de caballo vago,
no es nada sino una ola que el tiempo ha recibido,
porque todas las aguas van a los ojos fríos
del tiempo que debajo del océano mira.

Ya sus ojos han muerto de agua muerta y palomas,
y son dos agujeros de latitud amarga
por donde entran los peces de ensangrentados dientes
y las ballenas buscando esmeraldas,
y esqueletos de pálidos caballeros deshechos
por las lentas medusas, y además
varias asociaciones de arrayán venenoso,
manos aisladas, flechas,
revólveres de escama,
interminablemente corren por sus mejillas
y devoran sus ojos de sal destituida.

Cuando la luna entrega sus naufragios,
sus cajones, sus muertos
cubiertos de amapolas masculinas,
cuando en el saco de la luna caen
los trajes sepultados en el mar,
con sus largos tormentos, sus barbas derribadas,
sus cabezas que el agua y el orgullo pidieron para siempre,
en la extensión se oyen caer rodillas
hacia el fondo del mar traídas por la luna
en su saco de piedra gastado por las lágrimas
y por las mordeduras de pescados siniestros.

Es verdad, es la luna descendiendo
con crueles sacudidas de esponja, es, sin embargo,
la luna tambaleando entre las madrigueras,
la luna carcomida por los gritos del agua,
los vientres de la luna, sus escamas
de acero despedido: y desde entonces
al final del Océano desciende,
azul y azul, atravesada por azules,
ciegos azules de materia ciega,
arrastrando su cargamento corrompido,
buzos, maderas, dedos,
pescadora de la sangre que en las cimas del mar
ha sido derramada por grandes desventuras.

Pero hablo de una orilla, es allí donde azota
el mar con furia y las olas golpean
los muros de ceniza. Qué es esto? Es una sombra?
No es la sombra, es la arena de la triste república,
es un sistema de algas, hay alas, hay
un picotazo en el pecho del cielo:
oh superficie herida por las olas,
oh manantial del mar,
si la lluvia asegura tus secretos, si el viento interminable
mata los pájaros, si solamente el cielo,
sólo quiero morder tus costas y morirme,
sólo quiero mirar la boca de las piedras
por donde los secretos salen llenos de espuma.

Es una región sola, ya he hablado
de esta región tan sola,
donde la tierra está llena de océano,
y no hay nadie sino unas huellas de caballo,
no hay nadie sino el viento, no hay nadie
sino la lluvia que cae sobre las aguas del mar,
nadie sino la lluvia que crece sobre el mar.

ODA A FEDERICO GARCIA LORCA

Si pudiera llorar de miedo en una casa sola,
si pudiera sacarme los ojos y comérmelos,
lo haría por tu voz de naranjo enlutado
y por tu poesía que sale dando gritos.

Porque por ti pintan de azul los hospitales
y crecen las escuelas y los barrios marítimos,
y se pueblan de plumas los ángeles heridos,
y se cubren de escamas los pescados nupciales,
y van volando al cielo los erizos:
por ti las sastrerías con sus negras membranas
se llenan de cucharas y de sangre
y tragan cintas rotas, y se matan a besos,
y se visten de blanco.

Cuando vuelas vestido de durazno,
cuando ríes con risa de arroz huracanado,
cuando para cantar sacudes las arterias y los dientes,
la garganta y los dedos,
me moriría por lo dulce que eres,
me moriría por los lagos rojos
en donde en medio del otoño vives
con un corcel caído y un dios ensangrentado,
me moriría por los cementerios
que como cenicientos ríos pasan
con agua y tumbas,
de noche, entre campanas ahogadas:
ríos espesos como dormitorios
de soldados enfermos, que de súbito crecen
hacia la muerte en ríos con números de mármol
y coronas podridas, y aceites funerales:
me moriría por verte de noche
mirar pasar las cruces anegadas,
de pie llorando,
porque ante el río de la muerte lloras
abandonadamente, heridamente,
lloras llorando, con los ojos llenos
de lágrimas, de lágrimas, de lágrimas.

Si pudiera de noche, perdidamente solo,
acumular olvido y sombra y humo
sobre ferrocarriles y vapores,
con un embudo negro,
mordiendo las cenizas,
lo haría por el árbol en que creces,
por los nidos de aguas doradas que reúnes,
y por la enredadera que te cubre los huesos
comunicándote el secreto de la noche.

Ciudades con olor a cebolla mojada
esperan que tú pases cantando roncamente,
y silenciosos barcos de esperma te persiguen,
y golondrinas verdes hacen nido en tu pelo,
y además caracoles y semanas,
mástiles enrollados y cerezas
definitivamente circulan cuando asoman
tu pálida cabeza de quince ojos
y tu boca de sangre sumergida.

Si pudiera llenar de hollín las alcaldías
y, sollozando, derribar relojes,
sería para ver cuándo a tu casa
llega el verano con los labios rotos,
llegan muchas personas de traje agonizante,
llegan regiones de triste esplendor,
llegan arados muertos y amapolas,
llegan enterradores y jinetes,
llegan planetas y mapas con sangre,
llegan buzos cubiertos de ceniza,
llegan enmascarados arrastrando doncellas
atravesadas por grandes cuchillos,
llegan raíces, venas, hospitales,
manantiales, hormigas,
llega la noche con la cama en donde
muere entre las arañas un húsar solitario,
llega una rosa de odio y alfileres,
llega una embarcación amarillenta,
llega un día de viento con un niño,
llego yo con Oliverio, Norah,
Vicente Aleixandre, Delia,
Maruca, Malva Marina, María Luisa y Larco,
la Rubia, Rafael Ugarte,
Cotapos, Rafael Alberti,
Carlos, Bebé, Manolo Altolaguirre,
Molinari,
Rosales, Concha Méndez,
y otros que se me olvidan.
Ven a que te corone, joven de la sa,
y de la mariposa, joven puro
como un negro relámpago perpetuamente libre,
y conversando entre nosotros,

ahora, cuando no queda nadie entre las rocas,
hablemos sencillamente como eres tú y soy yo:
para qué sirven los versos si no es para el rocío?

Para qué sirven los versos si no es para esa noche
en que un puñal amargo nos averigua, para ese día,
para ese crepúsculo, para ese rincón roto
donde el golpeado corazón del hombre se dispone a morir?

Sobre todo de noche,
de noche hay muchas estrellas,
todas dentro de un río
como una cinta junto a las ventanas
de las casas llenas de pobres gentes.

Alguien se les ha muerto, tal vez
han perdido sus colocaciones en las oficinas,
en los hospitales, en los ascensores,
en las minas,
sufren los seres tercamente heridos
y hay propósito y llanto en todas partes:
mientras las estrellas corren dentro de un río interminable
hay mucho llanto en las ventanas,
los umbrales están gastados por el llanto,
las alcobas están mojadas por el llanto
que llega en forma de ola a morder las alfombras.

Federico,
tú ves el mundo, las calles,
el vinagre,
las despedidas en las estaciones
cuando el humo levanta sus ruedas decisivas
hacia donde no hay nada sino algunas
separaciones, piedras, vías férreas.

Hay tantas gentes haciendo preguntas
por todas partes.
Hay el ciego sangriento, y el iracundo, y el
desanimado,
y el miserable, el árbol de las uñas,
el bandolero con la envidia a cuestas.

Así es la vida, Federico, aquí tienes
las cosas que te puede ofrecer mi amistad
de melancólico varón varonil.
Ya sabes por ti mismo muchas cosas,
y otras irás sabiendo lentamente.

EL DESENTERRADO

Homenaje al conde de Villamediana

Cuando la tierra llena de párpados mojados
se haga ceniza y duro aire cernido,
y los terrones secos y las aguas,
los pozos, los metales,
por fin devuelvan sus gastados muertos,
quiero una oreja, un ojo,
un corazón herido dando tumbos,
un hueco de puñal hace ya tiempo hundido
en un cuerpo hace tiempo exterminado y solo,
quiero unas manos, una ciencia de uñas,
una boca de espanto y amapolas muriendo,
quiero ver levantarse del polvo inútil
un ronco árbol de venas sacudidas,
yo quiero de la tierra más amarga,
entre azufre y turquesa y olas rojas
y torbellinos de carbón callado,
quiero una carne despertar sus huesos
aullando llamas,
y un especial olfato correr en busca de algo,
y una vista cegada por la tierra
correr detrás de dos ojos oscuros,
y un oído, de pronto, como una ostra furiosa,
rabiosa, desmedida,
levantarse hacia el trueno,
y un tacto puro, entre sales perdido,
salir tocando pechos y azucenas, de pronto.

Oh día de los muertos! oh distancia hacia donde
la espiga muerta yace con su olor a relámpago,
oh galerías entregando un nido
y un pez y una mejilla y una espada,
todo molido entre las confusiones,

todo sin esperanzas decaído,
todo en la sima seca alimentado
entre los dientes de la tierra dura.

Y la pluma a su pájaro suave,
y la luna a su cinta, y el perfume a su forma,
y, entre las rosas, el desenterrado,
el hombre lleno de algas minerales,
y a sus dos agujeros sus ojos retornando.

Está desnudo,
sus ropas no se encuentran en el polvo
y su armadura rota se ha deslizado al fondo del infierno,
y su barba ha crecido como el aire en otoño,
y hasta su corazón quiere morder manzanas.

Cuelgan de sus rodillas y sus hombros
adherencias de olvido, hebras del suelo,
zonas de vidrio roto y aluminio,
cáscaras de cadáveres amargos,
bolsillos de agua convertida en hierro:
y reuniones de terribles bocas
derramadas y azules,
y ramas de coral acongojado
hacen corona a su cabeza verde,
y tristes vegetales fallecidos
y maderas nocturnas le rodean,
y en él aún duermen palomas entreabiertas
con ojos de cemento subterráneo.

Conde dulce, en la niebla,
oh recién despertado de las minas,
oh recién seco del agua sin río,
oh recién sin arañas!

Crujen minutos en tus pies naciendo,
tu sexo asesinado se incorpora,
y levantas la mano en donde vive
todavía el secreto de la espuma

VUELVE EL OTOÑO

Un enlutado día cae de las campanas
como una temblorosa tela de vaga viuda,
es un color, un sueño
de cerezas hundidas en la tierra,
es una cola de humo que llega sin descanso
a cambiar el color del agua y de los besos.

No sé si se me entiende: cuando desde lo alto
se avecina la noche, cuando el solitario poeta
a la ventana oye correr el corcel del otoño
y las hojas del miedo pisoteado crujen en sus arterias,
hay algo sobre el cielo, como lengua de buey
espeso, algo en la duda del cielo y de la atmósfera.

Vuelven las cosas a su sitio,
el abogado indispensable, las manos, el aceite,
las botellas,
todos los indicios de la vida: las camas, sobre todo,
están llenas de un líquido sangriento,
la gente deposita sus confianzas en sórdidas orejas,
los asesinos bajan escaleras,
pero no es esto, sino el viejo galope,
el caballo del viejo otoño que tiembla y dura.

El caballo del viejo otoño tiene la barba roja
y la espuma del miedo le cubre las mejillas
y el aire que le sigue tiene forma de océano
y perfume de vaga podredumbre enterrada.

Todos los días baja del cielo un color ceniciento
que las palomas deben repartir por la tierra:
la cuerda que el olvido y las lágrimas tejen,
el tiempo que ha dormido largos años dentro de las campanas,
todo,
los viejos trajes mordidos, las mujeres que ven venir la nieve,
las amapolas negras que nadie puede contemplar sin morir,
todo cae a las manos que levanto
en medio de la lluvia.

VEGETACIONES

A las tierras sin nombres y sin números
bajaba el viento desde otros dominios,
traía la lluvia hilos celestes,
el dios de los altares impregnados
devolvía las flores y las vidas.

En la fertilidad crecía el tiempo.

El jacarandá elevaba espuma
hecha de resplandores transmarinos,
la araucaria de lanzas erizadas
era la magnitud contra la nieve,
el primordial árbol caoba
desde su copa destilaba sangre,
y al Sur de los alerces,
el árbol trueno, el árbol rojo,
el árbol de la espina, el árbol madre,
el ceibo bermellón, el árbol caucho,
eran volumen terrenal, sonido,
eran territoriales existencias.

Un nuevo aroma propagado
llenaba, por los intersticios
de la tierra, las respiraciones
convertidas en humo y fragancia:
el tabaco silvestre alzaba
su rosal de aire imaginario.
Como una lanza terminada en fuego
apareció el maíz y su estatura
se desgranó y nació de nuevo,
diseminó su harina, tuvo
muertos bajo sus raíces,
y luego, en su cuna, miró
crecer los dioses vegetales.
Arruga y extensión, diseminaba
la semilla del viento
sobre las plumas de la cordillera,
espesa luz de germen y pezones,
aurora ciega amamantada
por los ungüentos terrenales
de la implacable latitud lluviosa,

de las cerradas noches manantiales,
de las cisternas matutinas.
Y aún en las llanuras
como láminas del planeta,
bajo un fresco pueblo de estrellas,
rey de la hierba, el ombú detenía
el aire libre, el vuelo rumoroso
y montaba la pampa sujetándola
con su ramal de riendas y raíces.

América arboleda,
zarza salvaje entre los mares,
de polo a polo balanceabas,
tesoro verde, tu espesura.

Germinaba la noche
en ciudades de cáscaras sagradas,
en sonoras maderas,
extensas hojas que cubrían
la piedra germinal, los nacimientos.
Utero verde, americana
sabana seminal, bodega espesa,
una rama nació como una isla,
una hoja fue forma de la espada,
una flor fue relámpago y medusa,
un racimo redondeó su resumen,
una raíz descendió a las tinieblas.

ALGUNAS BESTIAS

Era el crepúsculo de la iguana.

Desde la arcoirisada crestería
su lengua como un dardo
se hundía en la verdura,
el hormiguero monacal pisaba
con melodioso pie la selva,
el guanaco fino como el oxígeno
en las anchas alturas pardas
iba calzando botas de oro,
mientras la llama abría cándidos

ojos en la delicadeza
del mundo lleno de rocío.
Los monos trenzaban un hilo
interminablemente erótico
en las riberas de la aurora,
derribando muros de polen
y espantando el vuelo violeta
de las mariposas de Muzo.
Era la noche pura y pululante
de hocicos saliendo del légamo,
y de las ciénagas soñolientas
un ruido opaco de armaduras
volvía al origen terrestre.
El jaguar tocaba las hojas
con su ausencia fosforescente,
el puma corre en el ramaje
como el fuego devorador
mientras arden en él los ojos
alcohólicos de la selva.
Los tejones rascan los pies
del río, husmean el nido
cuya delicia palpitante
atacarán con dientes rojos.

Y en el fondo del agua magna,
como el círculo de la tierra,
está la gigante anaconda
cubierta de barros rituales,
devoradora y religiosa.

LOS HOMBRES

Como la copa de la arcilla era
la raza mineral, el hombre
hecho de piedras y de atmósfera,
limpio como los cántaros, sonoro.
La luna amasó a los caribes,
extrajo oxígeno sagrado,
machacó flores y raíces.
Anduvo el hombre de las islas
tejiendo ramos y guirnaldas

de polymitas azufradas,
y soplando el tritón marino
en la orilla de las espumas.

El tarahumara se vistió de aguijones
y en la extensión del Noroeste
con sangre y pedernales creó el fuego,
mientras el universo iba naciendo
otra vez en la arcilla del tarasco:
los mitos de las tierras amorosas,
la exuberancia húmeda de donde
lodo sexual y frutas derretidas
iban a ser actitud de los dioses
o pálidas paredes de vasijas.

Como faisanes deslumbrantes
descendían los sacerdotes
de las escaleras aztecas.
Los escalones triangulares
sostenían el innumerable
relámpago de las vestiduras.
Y la pirámide augusta,
piedra y piedra, agonía y aire,
en su estructura dominadora
guardaba como una almendra
un corazón sacrificado.
En un trueno como un aullido
caía la sangre por
las escalinatas sagradas.
Pero muchedumbres de pueblos
tejían la fibra, guardaban
el porvenir de las cosechas,
trenzaban el fulgor de la pluma,
convencían a la turquesa,
y en enredaderas textiles
expresaban la luz del mundo.

Mayas, habíais derribado
el árbol del conocimiento.
Con olor de razas graneras
se elevaban las estructuras
del examen y de la muerte,

y escrutabais en los cenotes,
arrojándoles novias de oro,
la permanencia de los gérmenes.

Chichén, tus rumores crecían
en el amanecer de la selva.
Los trabajos iban haciendo
la simetría del panal
en tu ciudadela amarilla,
y el pensamiento amenazaba
la sangre de los pedestales,
desmontaba el cielo en la sombra,
conducía la medicina,
escribía sobre las piedras.

Era el Sur un asombro dorado.
Las altas soledades
de Macchu Picchu en la puerta del cielo
estaban llenas de aceites y cantos,
el hombre había roto las moradas
de grandes aves en la altura,
y en el nuevo dominio entre las cumbres
el labrador tocaba la semilla
con sus dedos heridos por la nieve.

El Cuzco amanecía como un
trono de torreones y graneros
y era la flor pensativa del mundo
aquella raza de pálida sombra
en cuyas manos abiertas temblaban
diademas de imperiales amatistas.
Germinaba en las terrazas
el maíz de las altas tierras
y en los volcánicos senderos
iban los vasos y los dioses.
La agricultura perfumaba
el reino de las cocinas
y extendía sobre los techos
un manto de sol desgranado.

(Dulce raza, hija de sierras,
estirpe de torre y turquesa,
ciérrame los ojos ahora,

antes de irnos al mar
de donde vienen los dolores.)

Aquella selva azul era una gruta
y en el misterio de árbol y tiniebla
el guaraní cantaba como
el humo que sube en la tarde,
el agua sobre los follajes,
la lluvia en un día de amor,
la tristeza junto a los ríos.

En el fondo de América sin nombre
estaba Arauco entre las aguas
vertiginosas, apartado
por todo el frío del planeta.
Mirad el gran Sur solitario.
No se ve humo en la altura.
Sólo se ven los ventisqueros
y el vendaval rechazado
por las ásperas araucarias.
No busques bajo el verde espeso
el canto de la alfarería.

Todo es silencio de agua y viento.

Pero en las hojas mira el guerrero.
Entre los alerces un grito.
Unos ojos de tigre en medio
de las alturas de la nieve.

Mira las lanzas descansando.
Escucha el susurro del aire
atravesado por las flechas.
Mira los pechos y las piernas
y las cabelleras sombrías
brillando a la luz de la luna.

Mira el vacío de los guerreros.

No hay nadie. Trina la diuca
como el agua en la noche pura.

Cruza en cóndor su vuelo negro.

No hay nadie. Escuchas? Es el paso
del puma en el aire y las hojas.

No hay nadie. Escucha. Escucha el árbol,
escucha el árbol araucano.

No hay nadie. Mira las piedras.

Mira las piedras de Arauco.

No hay nadie, sólo son los árboles.

Sólo son las piedras, Arauco.

SE UNEN LA TIERRA Y EL HOMBRE

Araucanía, ramo de robles torrenciales,
oh Patria despiadada, amada oscura,
solitaria en tu reino lluvioso:
eras sólo gargantas minerales,
manos de frío, puños
acostumbrados a cortar peñascos;
eras, Patria, la paz de la dureza
y tus hombres eran rumor,
áspera aparición, viento bravío.

No tuvieron mis padres araucanos
cimeras de plumaje luminoso,
no descansaron en flores nupciales,
no hilaron oro para el sacerdote:
eran piedra y árbol, raíces
de los breñales sacudidos,
hojas con forma de lanza,
cabezas de metal guerrero.

Padres, apenas levantasteis
el oído al galope, apenas en la cima
de los montes, cruzó el rayo
de Araucanía.
Se hicieron sombra los padres de piedra,
se anudaron al bosque, a las tinieblas
naturales, se hicieron luz de hielo,
asperezas de tierras y de espinas,

y así esperaron en las profundidades
de la soledad indomable:
uno era un árbol rojo que miraba,
otro un fragmento de metal que oía,
otro una ráfaga de viento y taladro,
otro tenía el color del sendero.
Patria, nave de nieve,
follaje endurecido:
allí naciste, cuando el hombre tuyo
pidió a la tierra su estandarte
y cuando tierra y aire y piedra y lluvia,
hoja, raíz, perfume, aullido,
cubrieron como un manto al hijo,
lo amaron o lo defendieron.
Así nació la patria unánime:
la unidad antes del combate.

ERCILLA

Piedras de Arauco y desatadas rosas
fluviales, territorios de raíces,
se encuentran con el hombre que ha llegado de
España.
Invaden su armadura con gigantesco liquen.
Atropellan su espada las sombras del helecho.
La yedra original pone manos azules
en el recién llegado silencio del planeta.

Hombre, Ercilla sonoro, oigo el pulso del agua
de tu primer amanecer, un frenesí de pájaros
y un trueno en el follaje.
Deja, deja tu huella
de águila rubia, destroza
tu mejilla contra el maíz salvaje,
todo será en la tierra devorado.
Sonoro, sólo tú no beberás la copa
de sangre, sonoro, sólo al rápido
fulgor de ti nacido
llegará la secreta boca del tiempo en vano
para decirte: en vano.
En vano, en vano
sangre por los ramajes de cristal salpicado,

en vano por las noches del puma
el desafiante paso del soldado,
las órdenes,
los pasos
del herido.
Todo vuelve al silencio coronado de plumas
en donde un rey remoto devora enredaderas.

A PESAR DE LA IRA

Roídos yelmos, herraduras muertas!

Pero a través del fuego y la herradura
como de un manantial iluminado
por la sangre sombría,
con el metal hundido en el tormento
se derramó una luz sobre la tierra:
número, nombre, línea y estructura.

Páginas de agua, claro poderío
de idiomas rumorosos, dulces gotas
elaboradas como los racimos,
sílabas de platino en la ternura
de unos aljofarados pechos puros.
y una clásica boca de diamantes
dio su fulgor nevado al territorio.

Allá lejos la estatua deponía
su mármol muerto,
y en la primavera
del mundo, amaneció la maquinaria.

La técnica elevaba su dominio
y el tiempo fue velocidad y ráfaga
en la bandera de los mercaderes.

Luna de geografía
que descubrió la planta y el planeta
extendiendo geométrica hermosura
en su desarrollado movimiento.
Asia entregó su virginal aroma.
La inteligencia con un hilo helado
fue detrás de la sangre hilando el día.

El papel repartió la miel desnuda
guardada en las tinieblas.

Un vuelo
de palomar salió de la pintura
con arrebol y azul ultramarino.
Y las lenguas del hombre se juntaron
en la primera ira, antes del canto.

Así, con el sangriento
titán de piedra,
halcón encarnizado,
no sólo llegó sangre sino trigo.

La luz vino a pesar de los puñales.

FRAY BARTOLOME DE LAS CASAS

Piensa uno, al llegar a su casa, de noche, fatigado
entre la niebla fría de mayo, a la salida
del sindicato (en la desmenuzada
lucha de cada día, la estación
lluviosa que gotea del alero, el sordo
latido del constante sufrimiento)
esta resurrección enmascarada,
astuta, envilecida,
del encadenador, de la cadena,
y cuando sube la congoja
hasta la cerradura a entrar contigo,
surge una luz antigua, suave y dura
como un metal, como un astro enterrado.
Padre Bartolomé, gracias por este
regalo de la cruda medianoche,

gracias porque tu hilo fue invencible:

pudo morir aplastado, comido
por el perro de fauces iracundas,
pudo quedar en la ceniza
de la casa incendiada,
pudo cortarlo el filo frío
del asesino innumerable

o el odio administrado con sonrisas
(la traición del próximo cruzado),
la mentira arrojada en la ventana.
Pudo morir el hilo cristalino,
la irreductible transparencia
convertida en acción, en combatiente
y despeñado acero de cascada.
Pocas vidas da el hombre como la tuya, pocas
sombras hay en el árbol como tu sombra, en ella
todas las ascuas vivas del continente acuden,
todas las arrasadas condiciones, la herida
del mutilado, las aldeas
exterminadas, todo bajo tu sombra
renace, desde el límite
de la agonía fundas la esperanza.
Padre, fue afortunado para el hombre y su especie
que tú llegaras a la plantación,
que mordieras los negros cereales
del crimen, que bebieras
cada día la copa de la cólera.
Quién te puso, mortal desnudo,
entre los dientes de la furia?
Cómo asomaron otros ojos
de otro metal, cuando nacías?

Cómo se cruzan los fermentos
en la escondida harina humana
para que tu grano inmutable
se amasara en el pan del mundo?

Eras realidad entre fantasmas
encarnizados, eras
la eternidad de la ternura
sobre la ráfaga del castigo.
De combate en combate tu esperanza
se convirtió en precisas herramientas:
la solitaria lucha se hizo rama,
el llanto inútil se agrupó en partido.

No sirvió la piedad. Cuando mostrabas
tus columnas, tu nave amparadora,
tu mano para bendecir, tu manto,
el enemigo pisoteó las lágrimas

y quebrantó el color de la azucena.
No sirvió la piedad alta y vacía
como una catedral abandonada.
Fue tu invencible decisión, la activa
resistencia, el corazón armado.

Fue la razón tu material titánico.

Fue la flor organizada tu estructura.

Desde arriba quisieron contemplarte
(desde su altura) los conquistadores,
apoyándose como sombras de piedra
sobre sus espadones, abrumando
con sus sarcásticos escupos
las tierras de tu iniciativa,
diciendo: «Ahí va el agitador»,
mintiendo: «Lo pagaron
los extranjeros»,
«No tiene patria», «Traiciona»,
pero tu prédica no era
frágil minuto, peregrina
pauta, reloj del pasajero.
Tu madera era bosque combatido,
hierro en su cepa natural, oculto
a toda luz por la tierra florida,
y más aún, era más hondo:
en la unidad del tiempo, en el transcurso
de la vida, era tu mano adelantada
estrella zodiacal, signo del pueblo.
Hoy a esta casa, Padre, entra conmigo.
Te mostraré las cartas, el tormento
de mi pueblo, del hombre perseguido.
Te mostraré los antiguos dolores.

Y para no caer, para afirmarme
sobre la tierra, continuar luchando,
deja en mi corazón el vino errante
y el implacable pan de tu dulzura.

OLEGARIO SEPULVEDA

(Zapatero, Talcahuano)

Olegario Sepúlveda me llamo.
Soy zapatero, estoy
cojo desde el gran terremoto.
Sobre el conventillo un pedazo de cerro
y el mundo sobre mi pierna.
Allí grité dos días,
pero la boca se me llenó de tierra,
grité más suavemente
hasta que me dormí para morir.
Fue un gran silencio el terremoto,
el terror en los cerros,
las lavanderas lloraban,
una montaña de polvo
enterró las palabras.
Aquí me ve con esta suela
frente al mar, lo único limpio,
las olas no debieran
llegar azules a mi puerta.
Talcahuano, tus gradas sucias,
tus corredores de pobreza,
en las colinas agua podrida,
madera rota, cuevas negras
donde el chileno mata y muere.
(Oh!, dolores del filo abierto
de la miseria, lepra del mundo,
arrabal de muertos, gangrena
acusadora y venenosa!
Habéis llegado del sombrío
Pacífico, de noche, al puerto?
Habéis tocado entre las pústulas
la mano del niño, la rosa
salpicada de sal y orina?
Habéis levantado los ojos
por los escalones torcidos?
Habéis visto la limosnera
como un alambre en la basura
temblar, levantar las rodillas
y mirar desde el fondo donde
ya no quedan lágrimas ni odio?)

Soy zapatero en Talcahuano.
Sepúlveda, frente al dique grande.
Cuando quiera, señor, los pobres
nunca cerramos la puerta.

ARTURO CARRION

(Navegante, Iquique)

Junio 1948. Querida Rosaura, aquí
me tienes, en Iquique, preso, mándame una camisa
y tabaco. No sé
hasta cuándo durará este baile.
Cuando me embarqué en el «Glenfoster»
pensé en ti, te escribí desde Cádiz,
allí fusilaban a gusto, luego fue más
triste en Atenas, aquella mañana
en la cárcel a bala mataron
a doscientos setenta y tres muchachos:
la sangre corría fuera del muro,
vimos salir a los oficiales
griegos con los jefes norteamericanos, venían
riéndose:
la sangre del pueblo les gusta,
pero había como un humo negro
en la ciudad, estaba escondido el llanto, el dolor,
el luto,
te compré un tarjetero, allí
conocí a un paisano chilote,
tiene un pequeño restaurante, me dijo
están mal las cosas, hay odio:
luego fue mejor en Hungría,
los campesinos tienen tierra,
reparten libros, en Nueva York
encontré tu carta, pero todos
se juntan, palo y palo al pobre,
ya ves, yo, marinero viejo
y porque soy del sindicato,
apenas desde la cubierta
me sacaron, me preguntaron
sandeces, me dejaron preso,
policía por todas partes,
lágrimas también en la pampa:

hasta cuándo estas cosas
duran, todos se preguntan, hoy es uno
y el otro palo para el pobre,
dicen que en Pisagua hay dos mil,
yo pregunto qué le pasa al mundo,
pero no hay derecho a preguntas
así, dice la policía: no te olvides el tabaco,
habla con Rojas
si no está preso, no llores,
el mundo tiene demasiadas
lágrimas, hace falta otra cosa
y aquí te digo hasta pronto, te
abraza y besa tu esposo amante
Arturo Carrión Cornejo, cárcel
de Iquique.

MARGARITA NARANJO

(Salitrera «María Elena», Antofagasta)

Estoy muerta. Soy de María Elena.
Toda mi vida la viví en la pampa.
Dimos la sangre para la Compañía
norteamericana, mis padres antes, mis
hermanos.
Sin que hubiera huelga, sin nada nos rodearon.
Era de noche, vino todo el Ejército,
iban de casa en casa despertando a la gente,
llevándola al campo de concentración.
Yo esperaba que nosotros no fuéramos.
Mi marido ha trabajado tanto para la
Compañía,
y para el Presidente, fue el más esforzado,
consiguiendo los votos aquí, es tan querido,
nadie tiene nada que decir de él, él lucha
por sus ideales, es puro y honrado
como pocos. Entonces vinieron a nuestra
puerta,
mandados por el coronel Urízar,
y lo sacaron a medio vestir y a empellones
lo tiraron al camión que partió en la noche,
hacia Pisagua, hacia la oscuridad. Entonces

me pareció que no podia respirar más, me
parecía
que la tierra faltaba debajo de los pies,
es tanta la traición, tanta la injusticia,
que me subió a la garganta algo como un
sollozo
que no me dejó vivir. Me trajeron comida
las compañeras, y les dije: «No comeré hasta
que vuelva».
Al tercer dia hablaron al señor Urízar,
que se rió con grandes carcajadas, enviaron
telegramas y telegramas que el tirano en
Santiago
no contestó. Me fui durmiendo y muriendo,
sin comer, apreté los dientes para no recibir
ni siquiera la sopa o el agua. No volvió, no
volvió,
y poco a poco me quedé muerta, y me
enterraron:
aquí, en el cementerio de la oficina salitrera,
habia en esa tarde un viento de arena,
lloraban los viejos y las mujeres y cantaban
las canciones que tantas veces canté con ellos.
Si hubiera podido, habria mirado a ver si
estaba
Antonio, mi marido, pero no estaba, no estaba,
no lo dejaron venir ni a mi muerte: ahora,
aquí estoy muerta, en el cementerio de la
pampa
no hay más que soledad en torno a mí, que
ya no existo,
que ya no existiré sin él, nunca más, sin él.

DISPOSICIONES

Compañeros, enterradme en Isla Negra,
frente al mar que conozco, a cada área rugosa
de piedras y de olas que mis ojos perdidos
no volverán a ver.
Cada día de océano
me trajo niebla o puros derrumbes de
turquesa,

o simple extensión, agua rectilínea, invariable,
lo que pedí, el espacio que devoró mi frente.

Cada paso enlutado de cormorán, el vuelo
de grandes aves grises que amaban el invierno,
y cada tenebroso círculo de sargazo
y cada grave ola que sacude su frío,
y más aún, la tierra que un escondido herbario
secreto, hijo de brumas y de sales, roído
por el ácido viento, minúsculas corolas
de la costa pegadas a la infinita arena:
todas las llaves húmedas de la tierra marina
conocen cada estado de mi alegría,
saben
que allí quiero dormir entre los párpados
del mar y de la tierra . . .
Quiero ser arrastrado
hacia abajo en las lluvias que el salvaje
viento del mar combate y desmenuza,
y luego por los cauces subterráneos, seguir
hacia la primavera profunda que renace.

Abrid junto a mí el hueco de la que amo, y
un día
dejadla que otra vez me acompañe en la tierra.

ODA A LA VIDA

La noche entera
con un hacha
me ha golpeado el dolor,
pero el sueño
pasó lavando como un agua oscura
piedras ensangrentadas.
Hoy de nuevo estoy vivo.
De nuevo
te levanto,
vida,
sobre mis hombros.

Oh vida,
copa clara,

de pronto
te llenas
de agua sucia,
de vino muerto,
de agonía, de pérdidas,
de sobrecogedoras telarañas,
y muchos creen
que ese color de infierno
guardarás para siempre.

No es cierto.

Pasa una noche lenta,
pasa un solo minuto
y todo cambia.
Se llena
de transparencia
la copa de la vida.
El trabajo espacioso
nos espera.
De un solo golpe nacen las palomas.
Se establece la luz sobre la tierra.

Vida, los pobres
poetas
te creyeron amarga,
no salieron contigo
de la cama
con el viento del mundo.

Recibieron los golpes
sin buscarte,
se barrenaron
un agujero negro
y fueron sumergiéndose
en el luto
de un pozo solitario.

No es verdad, vida,
eres
bella
como la que yo amo
y entre los senos tienes
olor a menta.

Vida,
eres
una máquina plena,
felicidad, sonido
de tormenta, ternura
de aceite delicado.

Vida, eres como una viña:
atesoras la luz y la repartes
transformada en racimo.

El que de ti reniega
que espere
un minuto, una noche,
un año corto o largo,
que salga
de su soledad mentirosa,
que indague y luche, junte
sus manos a otras manos,
que no adopte ni halague
a la desdicha,
que la rechace dándole
forma de muro,
como a la piedra los picapedreros,
que corte la desdicha
y se haga con ella
pantalones.
La vida nos espera
a todos
los que amamos
el salvaje
olor a mar y menta
que tiene entre los senos.

PROSA EN TORNO A NERUDA

MEMORIA DE NERUDA

En la memoria, como en un almacén que guarda al mundo, tengo vivos y muertos, lentos años y desmesurados minutos, tierras, gentes, rayos de luz por entre ramas de árbol, lágrimas, libros, música y, sobre todo, rostros, conmovedores mapas de la vida. Es una multitud de mundo y ser, es una sabia confusión de cosas planetarias y de obras de los hombres, y un olor de emoción que me calienta cuando tengo miedo. La memoria es una pomada. Cuando la vida se hace herida, una capa de esa pomada en la cabeza apacigua el dolor. Por eso siento gratitud hacia los seres que me ayudaron a descubrir la grandeza de la memoria, la orgullosa humildad de su mano sedante, y por eso a estos seres los aposento en mi memoria para que me conduzcan al mundo: por el mundo. Uno de esos dadivosos seres creadores de memoria y memoriados ellos mismos es chileno y mundial y se llama Pablo Neruda. Pocos creadores tan serviciales y abundantes en la tarea de contagiar memoria. También, pocos artistas tan llenos en su vida y en sus obras de las tres grandes formas del recuerdo: la memoria del hombre, la memoria del lenguaje del hombre, la memoria de la casa del hombre. Planeta, hombre y palabra son las tres fuentes y una sola fuente de donde brota, torrencial, nerudiana, una multitud de poesía que ha enriquecido al hombre, al planeta, al lenguaje. Y siempre, la gran memoria de Neruda uniendo tantísimas imágenes, estableciendo tantas correspondencias, juntando la vida, apretando ríos de palabras y de amor y de asombro, con una maestría acongojante y con una fuerza sin fin. Neruda es como un enorme animal antediluviano, sabio a la vez y adolescente, vigoroso a la vez y delicado, que desde sus pasos prelógicos y rumorosos por entre oscuras selvas y pululantes geologías nos recordara y nos cantara, anticipadamente. Neruda es también una voz cuyo origen es el futuro y cuyo amor regresa hasta este siglo hermoso y al mismo tiempo doloroso e infame, y nos unta toda nuestra centuria con la fraternidad de su memoria. Neruda es también y sobre todo un hombre de este tiempo, un hombre cuya forma de ser fundacional consiste en increparlo y en cantarlo desde el recuer-

do del presente, del clamoroso ayer, del melancólico futuro. Cuando Neruda elogia a Bartolomé de las Casas, lo hace desde el recuerdo de los indios que hoy sufren las afrentas que sufrieron los indios afrentados de ayer. Cuando Neruda rememora a Federico o a Miguel, su memoria no omite a los viejos maestros del habla, los que, como él mismo, fundaron de nuevo el idioma desde sus remotas raíces. Cuando Neruda señala las injusticias del presente y celebra a los seres que las combaten, aproxima un perfume de caudillos americanos que inauguraron un colérico amor que no ha cesado todavía —ni cesará jamás—. Pero, además, cuando Neruda canta a la mujer, a veces suena el mundo, y cuando canta al mundo, a veces ese canto suena a cuerpo, a beso, a madrigal. Cuando Neruda canta los objetos (¡ese suceso extraordinario de sus odas elementales!), suenan la emoción, el amor, la compasión, la música. Bestias, cosas, pantanos, metales, rostros, piedras, gestas, volcanes, alimentos, océanos, arena, selvas, casas, manos, cebollas, nombres, aceite, libros, sangre: ¿hay una memoria mayor que la memoria de Pablo Neruda en toda la historia de la literatura? Miguel Angel Asturias le llamó «un planeta habitado». Señaló también que la poesía de Neruda es la que más objetos contiene. De ello no hay duda. Es también la poesía que contiene más hombres. Es también la poesía que contiene más mares, más países, más guerras, más montañas, más árboles, más sinfónico y memorable corazón geológico y verbal. «Neruda —escribe Juan Pedro Quiñonero— emprende en nuestra lengua un proyecto singular: narrar la aventura humana en el seno de la incierta nomenclatura de los ritos solares, del vagido de las estaciones, del oleaje marino, de la escritura de las lluvias, del lenguaje de las mareas, del alfabeto de las tempestades.» Y Cortázar: «En la cuarta década del siglo, en un período en el que casi todos los poetas continuaban una vía lírica sin sorpresas, cae sobre una generación latinoamericana estupefacta, maravillada o enfurecida, un enorme aluvión de palabras cargadas de materia espesa, de piedras y de líquenes, de esperma sideral, de vientos litorales y gaviotas de fin de mundo, un inventario de ruinas y de nacimientos, una nomenclatura de maderas y metales y peines y mujeres y farallones y espléndidas borrascas.» Adviértase el lenguaje enorme que es necesario manejar para hablar de Neruda: ritos solares, vagido de las estaciones, generación estupefacta, inventario de ruinas, esperma sideral, espléndidas borrascas, el alfabeto de las tempestades... «Nadie discute ya a Neruda —escribe Carlos Hamilton—. No se discute al Himalaya.» La nieve salvaje y hermosa que lustra a ese himalaya se llama recordar. Recordar las mujeres y los hombres; recordar —siempre— la injusticia: la fealdad

esencial de la avaricia y la amenaza, la hermosura radical de los hombres y las mujeres cuando están solos y cuando son millones, cuando padecen, cuando claman; recordar la generosidad de los que convirtieron su mirada en piedad, su piedad en protesta y su protesta en sacrificio; recordar los antepasados, en cuyos imposibles osarios germinan la honda flor de la vida y la alta flor del tiempo con su lento sonido de mamífero ciego en medio de la noche; recordar a los utensilios, su módico milagro, su silencio soñoliento y su enigmática ternura; recordar las fundamentales nutriciones del hombre, el pan, la sal, el vino, el granito de arroz, el azafrán, el choclo, la naranja prodigiosa; recordar a los primordiales del habla que hemos heredado: Quevedo sorprendente y minero; Góngora eléctrico y solar, Cervantes el de la altanera paciencia, Villamediana delicado, Manrique y su silencio de canas y de espadas dormidas, Rubén con carne y vino y pentagrama en todos sus puntos cardinales, Bécquer, el Arcipreste, el anónimo Cancionero, el trovador perdido, inmortal; recordar a las herramientas, su viril camaradería, su metal y su madera augustas y brillantes de sudor; recordar el amor, el placer —es decir, el sentido del cuerpo, la memoria cordial de la materia; recordar a las bestias del principio del mundo y a sus hermosas herederas, el saurio sagrado, la anaconda «devoradora y religiosa», la iguana señora y solitaria, el jaguar «con su ausencia fosforecente», el puma, los tejones, la llama andina de remota altura, el colibrí, el tucán, el loro ilustre, las águilas, el cóndor y otras aves sangrientas que forman «huracán de la cetrería», el austral chingolo, el flamenco: «corazones innumerables» que con sus hilos voladores elaboran un bordado infinito sobre la piel tremenda del continente americano; recordar a los ríos majestuosos, el Tequendama, El Orinoco, el Amazonas, esas lenguas caudalosas que untaban su saliva germinal en las tierras del continente «a través de la noche planetaria»; recordar a los minerales: el tungsteno, el bismuto, el cobre, el estaño, la hulla, esas palabras graves del monólogo de la tierra que son palanca de la agricultura y hueso del trabajo, y también sueño de la usura, soledad del minero y pesadumbre del esclavo; recordar al esclavo, recordar al minero, recordar la historia de la resignación y del combate; recordar la palabra no, tan pequeña y tan grande; recordar también a los mayas, su calendario sobrecogedor, sus templos, la dulzura de sus ojos; recordar a los incas, a su Cuzco de piedra inverosímil, sus arquitectos, sus cotidianos lentos pasos posados en la altura andina; recordar, para siempre, las alturas de Machupicchu; recordar al futuro, sin sosiego, recordar a la vida general: cantar un canto general. La poesía de Neruda es un tentacular, unánime presente. Nadie tuvo la

memoria más llena ni más maravillada: Bernal Díaz del Castillo le hubiera refrescado los pies; nadie se dolió más por aquellos que taladran la barriga de las montañas: Las Casas le habría llamado por su nombre de pila; nadie tocó con más unción la carne de mujer, la copa, el plato: Rubén le hubiera conversado sabiéndose su hermano; nadie lamió más el lomo del idioma: Quevedo le hubiera mostrado sus sonetos aguardando su comentario. Nadie recordó más planeta, más mujer, más justicia, más habla. No tener en la memoria a tan gran cargador y profesor de la memoria es una afrenta o es una desgracia.

Pero yo soy decente en esto y en esto soy afortunado: yo recuerdo a Neruda. En mi memoria, como en un almacén que guarda al mundo, una parte del mundo se llama para siempre Neruda. Es una presencia que suena interminable y poderosa. «La voz más poderosa de este hemisferio —ha escrito un apasionado y exigente alemán, Hans Magnus Enzensberger—. Es una voz elemental, parecida a la voz del mar. Su aliento, su oleaje, prolongados e irresistibles...» Esa prolongación, ese poder, eran lo que yo recordaba una mañana de febrero, en París. Neruda me había concedido una entrevista en su despacho de la Embajada del Chile de Salvador Allende (¿qué sucede de noche hoy, cuando los cuartos de ese gran edificio se quedan en silencio, qué pasa allí en la noche, muertos Pablo Neruda y Salvador Allende? Y si no ocurre nada, ¿cómo nombrar a esa nada tumultuosa?). Recuerdo que llegué temprano, con una hora de anticipación, con treinta y cuatro años historiados de adolescencia. Distraje aquella hora dando vueltas y vueltas por las calles cercanas. Recordaba quién era Neruda para mí, y para toda mi generación, y para las generaciones. Eran al menos dos nerudas, eran por lo menos dos pablos; ambos, parte de una fortuna en una edad solemnemente rica de pobreza: la edad en que uno empieza a nombrar el amor, la edad en que uno empieza a nombrar la justicia, la edad en que uno empieza a acostarse con la poesía. Aquel libro de amor con aquella canción desesperada, leído a los veinte años, respirando el olor de las melenas y de la piel de una muchacha (¿cuántos olores hay en el cuerpo de una mujer y cuál de todos ellos es el más confortable, el más solemne?). Era el tiempo de Omar Kheyyám, de Bécquer, del Quevedo enamorado, y de Pablo Neruda. Descubríamos a la vez la carne y el lenguaje. Perplejos, turbulentos, maravillados, estrenábamos la sagrada humedad del universo. Empezábamos a saber, de alguna misteriosa manera, pero con perentoria claridad, que la mujer y la palabra iban a ser ya para siempre nuestro indivisible terremoto, nuestra extenuante salvación y nuestro firme desatino. Entonces se

mostraban ante nosotros, como bueyes inmensos llenos de seminal sabiduría y de fonemas misericordiosos, unos cuantos maestros en el arte de mirar alucinadamente la mujer y de untarla en lenguaje: venían desde el siglo once en Naishapur, desde el Madrid del siglo diecisiete, desde una muy cercana Sevilla, desde Metapa, en nuestra época. Estrenar el amor, la ausencia, el dolor y el placer con el lenguaje de Quevedo y de Bécquer, de Kheyyám y Neruda, era dilatar la palabra, la piel, el corazón, la vida. Juntos manos y verbo, ojos, olfato. Besar, decir, eran dos caras de la mejor moneda de vivir, el gran oro, la gran piedra preciosa, la fortuna. «Yo era el hambre y la sed, y tú fuiste la fruta», decía Neruda a la mujer y a la palabra. Y uno lo repetía como si lo inventase, bebiendo a la vez beso y habla, viendo ya para siempre una patria en la carne y en el lenguaje. No lo olvidaré nunca, no soy un dilapidador. Pero hablé de dos pablos, y el otro pablo fue también decisivo. Vino en el tiempo de nombrar la justicia. Había que hacerlo con palabras, con todas. En España fue un tiempo tenso, extraviado, arrogante y confuso. La urgencia de nombrar se volvía a veces pobreza de nombrar. Poetas improvisados en la cólera o en la moda recordaban a la justicia, pero olvidaban al lenguaje. En otro lugar he anotado una frase oportuna de un escritor cubano: «Cada vez que oigo hablar de fondo y forma, me pregunto si un matrimonio es macho o hembra». En aquel tiempo difícil y urgente que rememoro ahora, pocos se preguntaban si un resultado es una cosa junta; pocos averiguaban que la emoción, la compasión, la rabia, sobrevivirían a la mortaja del cuaderno o del libro únicamente si su forma verbal estaba viva. Muchos quisieron vanagloriarse de su poco amor al lenguaje, e inauguraron una frígida doctrina: el lenguaje era secundario. Ciertamente, lo era: la inmensa mayoría de aquellos menesterosos sobresaltos caían por las mesas de las tertulias o por el plomo de las linotipias como moscas atontadas o muertas. El propósito de aquellos escritores paralizados de premura era sin duda hermoso; pero, las más de las veces, sus estrofas tartamudeaban de cojera, y se caían: se daban tremendos porrazos en los suelos, y allí mismo quedaban expirando, igual que pajaritos. La historia de la reciente poesía social de España es un espléndido abanico de muy escasos libros y unos cuantos suficientes poemas, caminando gigantes y humildemente sabios sobre una infinidad de cadáveres, víctimas de una epidemia atroz: la anemia del lenguaje. Parecía como si la justicia y la belleza fuesen incompatibles, como si la sensualidad de las palabras y la moral de la protesta sólo pudieran dialogar con rencor (sensualidad, moral: que mis dioses celebren a aquellos que sienten y que viven juntas esas dos sinfónicas alturas, y

que confundan a quienes por ello nos vigilan, nos odian), pareciera como si los enormes territorios de la justicia y del amor y los mares del habla no formaran el mundo del poema. Entonces, lento, incontenible, chorreando compasión y protesta y palabras, empapado de chaparrón civil y de belleza verbal hereditaria y nueva, llegaron los mejores poemas del *Canto General*. Y vimos, con asombro o alivio, con vergüenza o con entusiasmo, cómo la cárcel era más sombría entre el esplendor del lenguaje, cómo la miseria era más infamante expresada con aquella sorprendente aristocracia del idioma, cómo el hambre de fraternidad y el hambre de habla hambrientamente se reunían en el festín del gran poema, cómo el amor multitudinario y el multitudinario lenguaje se juntaban en la sensualidad de la creación poética para tener una descendencia longeva y numerosa: la poesía épica que reclamaba nuestra hora. Esa deuda tenemos con Neruda. Y no reconocerla es humillante.

Reconocido, juvenil, nervioso, caminé tras la secretaria hacia el despacho del maestro. Me saludó en la puerta, se sentó, me invitó a sentarme. Habló despacio, preguntó despacio. Yo sabía que estaba ante un hombre de genio. Mirándolo, recordaba que no faltan espíritus brevemente pioneros que denuncian en la poesía de Pablo Neruda una al parecer refutadora ausencia de modernidad; José Miguel Ibáñez-Langlois le infiere esta defensa: «Las *Residencias*, el mejor Neruda, han ingresado ya con todos los honores en la historia de la poesía universal; por eso mismo, no son hoy la última palabra en materia de lenguaje poético», deduce, vertiginoso, mostrando cómo Neruda, al ser ya gigantesco, ha dejado de tener interés. Esta y otras curiosas variedades de la reflexión habitualmente agreden y quizá —quién lo sabe— celebran su poesía. Tal vez una de las desgracias que distraen la soledad de los hombres de genio consista en la tarea de examinar abundantes refutaciones carentes de grandeza, a la espera de una refutación profunda, que no se produce jamás. Refutar en profundidad a Pablo Neruda no es tarea de mediocres: y, sin embargo, no se abstienen. Refutar su poesía exige infinita paciencia, un laborioso plan de estudio, y también, que varios centenares de páginas de las *Residencias*, del *Canto General*, de las *Odas* y de otros libros, jamás hubieran sido escritas. Sobre Neruda abunda otra forma de la refutación, y ésta cuenta con mayor número de críticos, de gran nobleza a veces: esa refutación se refiere a sus imágenes civiles. Sobre esto, ni él mismo ignoraba que esas imágenes estaban obstruidas por silencios, complacencias, amnesias y omisiones, sin contar los errores, sin contar los insultos. Pero su figura civil quizá también en esto resulte sinuosamente, moderadamente ejemplar: a los artistas nos

ayuda a preguntarnos —y a respondernos— dónde concluye el compromiso, dónde comienza la obediencia; o bien, dónde termina la exuberancia de la conciencia del sufrimiento humano y dónde se inaugura la geometría casi siempre letal de las conveniencias de partido. Digo que su figura civil es brevemente ejemplar también en esto, y no es una ironía: puede ser un ejemplo, para unos, de qué es hacer política; para otros, de cuánto hay que pagar por ser político; para otros, finalmente, de que jamás se debe obedecer otra cosa que el propio corazón primitivo y despierto. Que cada cual elija. El eligió. Eligió defender —y tal vez arrastrar y a veces soportar— una imagen civil vulnerable. Pocas imágenes civiles no lo son. No es complicado cuestionar aspectos de la suya. Pero exige ser más coherente, más arriesgado y más dolorido que él, y además no eludir el desafío de cada día. De esta manera, las posibilidades de censura no disminuyen, pero sí disminuyen los censores. De entre los que han gritado algo a la cara de Pablo Neruda podemos celebrar a muy pocos: pues, juntos, la honradez y el coraje escasean. Uno de estos escasos exigentes respaldados por su propia conducta ya fue citado aquí: Enzensberger. Su ensayo «El caso Pablo Neruda» es una aproximación fundamental a la complejidad y al esplendor de una obra y una vida tan asombrosas, trenzadas, afortunadas y tentaculares, y en ocasiones obstruidas, como lo son las de Neruda. En ese texto, Enzensberger elogia, sin reticencias, al poeta, lo censura sin vacilaciones, comenta sus imágenes civiles con palabras de adhesión o repulsa pero siempre sin usura o rencor. Son esas unas páginas en donde se comprueba hasta qué punto la independencia es contagiosa, cómo se asemejan la serenidad y el rigor y cuánta inteligencia habita en la honradez. Más arriba he mostrado con qué convencida pasión elogia el poeta alemán a Pablo Neruda; y sobre el *Canto General* agregará que es «una suerte de *Eneida* del continente sudamericano. Tal poema no tiene similar en la poesía moderna». Dije que ese texto no omite censurar sin vacilaciones; en su mención del *Canto General* aparecen estas palabras: «Hay partes fallidas, en las que el poeta ha querido imponernos sus conclusiones, conclusiones semejantes a aquellas a las que se llega en un congreso y que son del todo ajenas a la poesía. De ahí proceden los dilatados textos en que exalta con estilo cojitranco los informes de los delegados sindicales, las realizaciones de los planes quinquenales, e incluso los crímenes de la época estalinista.» Esta última frase reafirma la ira con que el mismo Enzensberger ha increpado al Neruda que escribiera *Hombres de Stalin:* «Uno de los capítulos del libro se titula 'La miel de Hungría'. Lo que Neruda no vio fue la sangre en las calles de Budapest.» Muchos años

después, en su *Memorial de Isla Negra,* Neruda escribirá otro Stalin, no menos sangriento ni menos afrentoso que el que Enzensberger mostrará a su vergüenza. Son páginas de un dolor en cierto modo sosegado, en las que la vergüenza no parece animarse a mostrarse sin cólera y en donde el arrepentimiento no se desnuda de la autoafirmación, e incluso ni de la arrogancia. Mirando el rostro fatigado por la espesa red de la vida que aquella mañana Neruda mostraba en su despacho, pensé que tal vez esas páginas terminantes de Enzensberger, llenas de admiración y acusaciones, no le habrían producido más enojo que el millón de zalamerías que tantos enanos y taimados cotorras le han obligado a soportar, como si ya le hablaran a su estatua: él, un hombre cansado. Me dispuse a no ser zalamero, respetar su cansancio. Me levanté. Me acompañó a la puerta. La Europa actual, la que lleva en su sobresaltada memoria los nombres de Treblinka y de Auswlitz, pero también los de Budapest y de Praga; la Europa que asistió a la destrucción de los seres en los hornos nazis, y que asistió al extenuamiento de otros muchos en los campos de castigo soviéticos, y que viene asistiendo a un general desprecio por los pobres en todo el territorio que llaman mundo libre, y que en estos últimos años asiste a esa bochornosa campaña alucinante que pretende convertir en una piltrafa innominada a quien un día se llamó Alexander Dubček; la Europa de millones de jóvenes verdaderamente asqueados, que necesitan y exigen un lenguaje poético y que tal vez alcancen el honor de no resbalar jamás hacia el habla de la obediencia; esa Europa, es decir, Europa, ¿qué opina de Pablo Neruda? ¿Qué opina Europa de ese prodigioso maestro en el arte de crear sobresalto moral y lenguaje poético? ¿Y qué opina Europa de ese escritor inmenso que no renunció a usar, también, un lenguaje de propaganda o un silencio propagandístico? Si se cree o se simula creer en ese tejido de heroísmo y deshonestidad en que a veces se configura el conjunto de verdades y de mentiras a que llamamos lo político, la respuesta, autoritaria y excluyente, correrá a un lado, ofuscada en su certidumbre. Si con una suficiencia acaso también deshonesta y presumiblemente enredada en el miedo se desprecia o se simula despreciar, sin distinción, lo que llamamos lo político, la respuesta, no autoritaria, sí excluyente, correrá al otro lado, con certidumbre hacia su ofuscación. Pero si se vive el hecho político de esa manera desgarrada que consiste en no ignorar ni seleccionar el terror y en sentir juntamente miedo y cólera ante los temibles apellidos de Europa y del resto del mundo —y sospecho que esos solitarios sin partido ni certidumbre ni desprecio constituimos legión—, la respuesta será, imagino, muy semejante a esas páginas de Enzens-

berger, que honran a su autor y no deshonran a Neruda. Ya en la puerta de su despacho de la Embajada de Allende en París, Neruda, lento, como saboreando el final de su vida —por entonces ya padecía el cáncer que no quiso matarlo antes del 11 horrible de septiembre—, me preguntó si al día siguiente podía comer con él y con Matilde. Tenía interés, me dijo, en que le contase de España, de sus viejos amigos, de Madrid, de algunas calles que eran cosa fluvial en su memoria, de los poetas jóvenes de esta tierra que tanto amaba. («París, 27 de septiembre de 1957. Queridos poetas españoles, aquí me tienen muy cerca de la tierra española y lleno de sufrimientos por no verla y tocarla. Soy un desterrado especial, vivo soñando con España, con la grande y la mínima, la del mapa y la de las callejuelas, soñando con todo el amor que entre vosotros dejé, un desterrado que sólo puede acercarse al aire que perdió. Cuántas veces, de noche, el avión que me conducía lejos, sobrevoló vuestra tierra, y yo, acongojado, traté de descifrar las luces que, como luciérnagas, brillaban allá abajo. Eran casas perdidas, pueblos sumergidos, montes oscuros, y tal vez, rostros amados que no volveré a ver. Mi corazón, allí arriba, volando sintió de nuevo la tierra magnética y se llenó de lágrimas. Poetas españoles, nos ha separado un frío cruel y años pasados como siglos. Nosotros, poetas americanos, queremos renovar la fraternidad y la continuidad de nuestra paralela poesía. Hemos sido separados por errores propios y ajenos, por profundos dolores, por un silencio imposible. La poesía debe volver a unirnos. La poesía debe reconstruir los vínculos rotos, restablecer la amistad y elevar universalmente nuestro canto. Tal es nuestra tarea. A ella me daré entre mis pueblos. Vosotros diréis vuestra palabra. Y habremos dado así el primer paso, que no por tardío será menos fecundo Va en este papel mi afecto fraternal y mi confianza en la poesía y en el honor de los poetas. *Pablo Neruda»)* ...Me había preguntado si podía comer con él y con Matilde al día siguiente, para que le contara de seres, calles, libros. Le mire al fondo de los ojos, buscando su memoria.

El día siguiente se llenó de imágenes. La habitación en que almorzamos, abarrotada de recuerdos de sus viajes; el infaltable mascarón de proa; las raras ediciones, resultado de muchísimas horas de interrogar las viejas librerías; algún instrumento musical dormido en la decoración; la gentileza de Matilde Urrutia. La sensualidad con que Pablo Neruda toca un libro al mostrarlo, acaricia una copa, paladea un sorbo o una fruta, roza la redondez del mascarón. La sensualidad con que habla. La sensualidad con que escucha. Recordaré más tarde un gesto suyo, donde una aceptación cortés y casi

imperceptible muestra discretamente abatimiento y rebeldía; una invitada sirve vino por cuarta o quinta vez; cuando llega el turno a Neruda, Matilde Urrutia —esa mujer que ha motivado versos que la van a sobrevivir— mueve un poco su mano junto al vaso indicando o tal vez suplicando moderación, mientras mira a Neruda a los ojos, buscando su consentimiento para perpetrar entre los dos la pequeña derrota; el vaso queda con sólo dos dedos de vino, que saldrán muy despacio. Matilde, tras cuidar a Neruda con un temor severo, me mira como a un cómplice furtivo, sabiendo que he advertido la silenciosa y mínima hecatombe, y sonreirá muy levemente, victoriosa, fatigada, resuelta. Charlamos varias horas. Con vehemencia tranquila, Neruda hablaba mucho con un invitado de aspecto inteligente y bondadoso, un novelista hindú. Con insaciable lentitud, me preguntó por los amigos suyos. Le conté. Me preguntó por calles, barrios, casas. Me dijo que enviaría una página para el homenaje a Rosales. Me pidió que le hablase de las calles del Madrid viejo, que le dijese nombres de jóvenes poetas españoles. Sin autoritarismo, Matilde vigilaba su vaso y lo miraba a él, también despacio. Ahora, en mi memoria las imágenes se escapan de sus calendarios y se mezclan como ellas quieren, como quiere la Historia, con un orden sombrío. Varias de esas imágenes no estuvieron jamás en mi presencia, pero vienen a mí, obstinadas, irrefutables. Veo a Matilde en aquella habitación de la embajada; la veo también en un cuarto de la calle del Marqués de la Plata, en Santiago de Chile —donde no estuve nunca. «Neruda había muerto —escribirá poco despues Apuleyo Mendoza—. Hacía frío y todavía flotaba en el aire una neblina matinal cuando llegamos a su casa. El patio de entrada se veía inundado. Las piezas de la primera planta, también, por un agua oscura que fluía de alguna parte. Al otro lado del patio, en un nivel más alto, un jardín húmedo, lleno de escombros: papeles, libros quemados, vidrios, muchos vidrios: crujían bajo la suela del zapato. Trozos de papel, escritos en una caligrafía menuda e íntima y mordidos en los bordes por el fuego, aparecían aquí y allá, desperdigados. La esposa de Neruda estaba sentada junto al féretro, sola. Permanecía ahora inmóvil y sin llorar al pie del ataúd, en un cuarto sembrado de escombros. La casa había sido requisada y saqueada. Al ser desviadas las aguas de un canal, la planta baja se había inundado. No había luz eléctrica. Las ventanas estaban rotas. Rotas también las lámparas, rotas en añicos las cerámicas, quemados los libros y desaparecidos los cuadros, una colección de primitivos que Neruda había reunido a lo largo de su vida. Aquella noche, la viuda habría de velar el cadáver del poeta en una casa a oscuras, en el silencio de la ciudad

petrificada por el toque de queda, y con el frío de la cordillera colándose por los huecos de los ventanales destrozados.» Y ahora tengo también que recordar a Matilde Urrutia sentada junto al féretro, en la noche, mientras están muriendo millares de chilenos. Recordarla también unas horas después, ya en la mañana, llorando discretamente junto a un árbol: «Alguien apareció —sigue Apuleyo— con una bandera chilena, que fue colocada sobre el féretro. En aquel momento, la viuda de Neruda se levantó de la silla donde había permanecido toda la mañana y salió al jardín. Buscó un rincón apartado. Luego, apoyando la cara contra el tronco de un sauce, lloró en silencio.» Hace unos meses, viajando por América del Sur, di cobijo a otra imagen en este hondo almacén de la memoria. Era el rostro de un hombre desconocido para mí. En la fotografía —perteneciente a otro reportaje de Apuleyo Mendoza—, en primer término, el féretro donde Neruda aguardaba la tierra, las flores y la inmortalidad. Muy cerca, Matilde Urrutia, otros seres, varios rostros. Uno de ellos, endurecido por la pena, con una altanería callada, un silencio voluminoso, una mirada de ternura y de azufre, una fiera amargura. Vi esa fotografía en una casa de Caracas, y me sobrecogió ese rostro. Era uno de esos pocos centenares de seres condecorados de terror y coraje que acompañaron a Neruda hasta la tumba vigilados por los fusiles. Pero ese rostro no mostraba terror. Por ello resultaba inolvidable. En ese viaje por América, de vez en cuando lo recordé como si lo tuviera delante de mis ojos. Chile, Neruda. En Puerto Rico, en Venezuela, en Colombia, en Perú, en Argentina, en todas partes: Chile, Neruda. Inseparables. En todos los diarios. En los noticieros, la radio, la televisión. En los cafés, en las tabernas. El golpe, Chile, Neruda. «La poesía es inseparable de los hombres —escribe Rafael Conte, ofendido por tantas tentativas con que se pretendió, a la muerte del poeta, convertirlo en un mármol exquisito y mezquino— y esta es la gran lección de este poeta singular, honra del idioma castellano, gloria de nuestras letras y de la historia del mundo en este siglo abrumador.» Muerto de cáncer de próstata el domingo veintitrés de septiembre de mil novecientos setenta y tres —un cáncer que no tuvo ni siquiera la compasión de matarlo un mes antes—, Pablo Neruda, el gigante de la memoria, el alto y vasto profesor de memoria, entró en la memoria del mundo.

FELIX GRANDE

Alenza, 8
MADRID-3

LA POESIA DE NERUDA Y ESPAÑA *

Parece que cuando Rubén Darío llegó a Chile, en 1886, se sorprendió al observar el afrancesamiento de la sociedad chilena. Lo cuenta Fernando Alegría en su estudio incluido en el *Panorama das Literaturas das Américas* (dirección de Joaquim Montezuma de Carvalho; Angola, 1963). Las modas de París hacían furor en Santiago, y en los salones de eso que se llama —sin mucha exactitud— «la buena sociedad», reinaban un lujo y un refinamiento con clara impronta de civilización francesa. Los escritores estaban familiarizados con parnasianos y simbolistas, con el impresionismo pictórico y con un aire de modernidad que soplaba desde la capital adoptiva de José María de Heredia (porque, curiosamente, un cubano fue cabeza de grupo en el Parnasianismo) y de Isidoro Ducasse (porque —siguen las curiosidades— el conde de Lautréamont, maestro del Simbolismo, había nacido en Montevideo).

Rubén Darío no estaba aún muy lejos de sus modelos españoles: Zorrilla y Campoamor y —como ha estudiado muy bien Ramón de Garciasol en su libro *Lección de Rubén Darío*— había tenido que arrojar mucho lastre para llegar a su primera obra de verdadera importancia.

Ya andaba el autor de *Azul* preparando su equipaje lírico para el periplo modernista con ornamentación francesa, y encontró un ambiente muy bien dispuesto en Chile, donde la influencia española, como se ve, era casi nula. Bien es cierto que la poesía de por acá atravesaba un mal momento. Cuando ya la lírica europea había cubierto serias etapas decisivas hacia la modernidad, nosotros estábamos en Manuel del Palacio, en Núñez de Arce, en Grilo. Hay otras razones, de índole política, para que las repúblicas hispanohablantes soslayasen, sobre todo en aquella época, la impregnación cultural española, pero no es cosa de entrar ahora en ellas. Piénsese, sólo, que no hacía ni cincuenta años del reconocimiento de la independencia de Chile, y que la colonia subsistía en Cuba.

* Segunda de las cuatro conferencias que, en un ciclo dedicado a Pablo Neruda, pronunció el autor en el Colegio Mayor Poveda, de Madrid, los días 18 y 25 de enero y 1 y 8 de febrero de 1974. Las otras tres se titularon «Primera aproximación a la poesía nerudiana», «Neruda poeta de América» y «Neruda poeta universal».

Pero limitémonos a recoger el dato concreto de la hegemonía cultural gala en los ambientes literarios chilenos, desde finales de siglo. Más adelante, en los primeros lustros del XX, Vicente Huidobro continuaría la comunicación franco-chilena con un creacionismo a la sombra —más o menos— de Pierre Reverdy, aunque años después reclutase bajo sus banderas a los españoles Juan Larrea y Gerardo Diego.

Como quiera que fuese, la verdad es que no resulta fácil pensar en una formación filohispánica para el joven Neruda, y menos aún a la vista de su pronta adhesión a las tendencias de *surrealismo.* Sin embargo, hoy no es sólo posible, sino necesario, tratar este tema de la presencia española en su poesía.

La primera publicación de Neruda en España es de 1930. Un poema de *Residencia en la tierra,* libro todavía inédito entonces. Aquel poema fue recogido por las páginas de la *Revista de Occidente,* siempre alerta de toda novedad indígena o foránea. Ya había el poeta publicado libros y viajado por Oriente. También nuestros poetas de entonces —los de la famosa generación del 27— eran todos autores de libros importantes. Rafael Alberti, incluso había publicado ya *Sobre los ángeles.*

Precisamente fue con el poeta del Puerto de Santa María —quien lo ha contado por escrito— con el que primero se relacionó Neruda. Comunicación epistolar y envío del original de *Residencia.* La primera versión de *Residencia,* que Alberti no consiguió publicar en España pese a su búsqueda de un editor propicio. El libro, al fin, nació chileno, como su autor, en breve edición de 1933.

No obstante, al primer poeta español que va a conocer Neruda es José María Souvirón, andaluz y de los más jóvenes del grupo (su paisano Altolaguirre tenía un año menos y murió catorce años antes). Souvirón había publicado ya *Gárgola, Conjunto* y *Fuego a bordo* cuando se trasladó a Chile, en 1932, conoció a Pablo, e intentó ser su enlace con España, adonde quería venir el chileno como cónsul. Pero como no lo consiguó y sí fue, en cambio, destinado a Buenos Aires, allí cuaja una gran amistad española: la de Federico García Lorca, autor feliz de *Bodas de sangre* por los escenarios argentinos, de la mano de Lola Membribes.

El 27 de marzo de 1934 regresa a Madrid Federico, y ya anuncia entre sus compañeros de generación la inminente llegada de aquel joven chileno al que acaba de conocer y con el cual dio una conferencia «al alimón» en un club bonaerense.

Cónsul chileno en Barcelona, por fin, viene Neruda a España en octubre de 1934. Luego, se instala en Madrid, en el barrio de Argüelles, en la esquina de la calle de Hilarión Eslava con la de Rodríguez

Sampedro, cuya casa se llama «de las flores». También Alberti vive por entonces en ese barrio. Y Vicente Aleixandre, en Welingtonia, que tampoco cae muy lejos, aunque en el Madrid de la época las distancias parecieran mayores. Los años de estancia en Madrid son de entrañable amistad entre esos poetas y Pablo, pero también tratará a los otros miembros de la generación, y a los jóvenes que empiezan.

Y a los jóvenes que empiezan, claro. ¿Cómo no? Uno de ellos, Miguel Hernández. Amistad honda y muy reflejada luego en poemas y comentarios recíprocos.

La relación de Neruda con el grupo generacional del 27 se justifica en todos sus aspectos, y no es sólo producto de simpatía personal con unos u otros integrantes. Es fácil comprender por qué.

La gran renovación de la poesía española —con y tras el magisterio juanramoniano— es obra de la general del 27. Sus tres etapas (ya estudiadas, y cuyo desarrollo eludimos aquí ahora) son, generalizando mucho, la «poesía pura», el triunfo de la metáfora y la tendencia surrealista (o superrealista, como profesoralmente se ha traducido). En ese último estadio de la poesía generacional llega a España Pablo Neruda. Sabemos que su edad es semejante a la de los españoles. Sabemos que si cultivó la metáfora barroca, no se sintió atraído por la poesía pura. Sabemos que sí, en cambio, se inclinó por el *surrealismo.*

En 1934 han entrado ya en contacto con el *surrealismo* Rafael Alberti, quien publicó en 1929 —antes se dijo— *Sobre los ángeles*; Vicente Aleixandre, con *Espadas como labios* (1932) y *La destrucción o el amor* (1934); Luis Cernuda, con *Un río, un amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1931). En cuanto a García Lorca, aunque su libro *Poeta en Nueva York* no aparece hasta mucho más tarde, se había escrito entre 1929 y 1930. Además, Aleixandre tenía también un libro de poemas en prosa: *Pasión de la tierra,* lo mismo que Neruda escribió en prosa poemas surrealistas. El antecedente del poema surrealista en prosa está —creo yo— en el francés Max Jacob, aunque todos puedan remontarse a Lautréamont.

La actitud frente a la poesía y la reacción frente al mundo son concordantes. Hay visibles concomitancias entre el grupo nombrado y el poeta chileno. Neruda no es todavía el gran cantor de América que va a ser luego. Neruda no es todavía el gran poeta comprometido que será más tarde. Neruda es ya un poeta del amor, un poeta de la libertad formal, un poeta de la materia, un poeta de las cosas, y un poeta que está adquiriendo una conciencia de sentido trágico.

Como poeta del amor, va a coincidir con Aleixandre, detectando los entrañados y furiosos ríos que arremolina esa fuerza cósmica. No

llegará al sentido del amor-destrucción, de Aleixandre, pero sí orientará, al igual que éste, su visión de la pasión amorosa hacia lo telúrico.

Como poeta de las cosas, poeta de los «cantos materiales», coincidirá con Rafael Alberti, quien movilizó sus ángeles sobrerreales por todas las provincias de sus sensaciones.

La melancolía romántica, nunca concluida del todo, cabe en la línea becqueriana de un Cernuda, y la riqueza, la exaltación metafórica, no desdice de la lorquiana.

La actitud frente al mundo inmediato unifica a todos ellos en una vehemencia negadora de convencionalismos y compulsiones sociales. Desde sus personalidades respectivas, los cinco se acogen a la rebeldía implícita en el surrealismo. Era natural que congeniasen, aunque la simpatía personal favoreciese más la relación con unos u otros. Pero es congruente con sus respectivas obras el hecho de que congeniaran hasta tal punto que, en aquellos dos años madrileños, la labor de Pablo Neruda se integra en el acervo común de la poesía española. Tres hechos concretos subrayan —creo yo— y ponen en evidencia esa integración, avalándola. Veámoslos.

Primero, Neruda ha sido un poeta muy discutido. No negado —o, al menos, negado por muy pocos— pero sí discutido, seguramente porque su personalidad inquieta y combativa provocó resentimientos y rencores. Cuando sufrió uno de esos ataques, lanzados desde su mismo país, estaba ya en España. (Innecesario relatar ahora, aquí, el hecho, harto conocido). Los poetas españoles se alzan en su defensa. Constancia queda en la edición-homenaje de «Tres cantos materiales» —poemas que irán a situarse luego en la segunda versión de *Residencia en la tierra*—. El homenaje se encabeza con una breve nota, bien epresiva, de público reconocimiento. La obra de Neruda: «un honor para el idioma castellano». La nómina de firmantes reúne a la casi totalidad de los mejores poetas españoles del momento, en dos generaciones coexistentes. Casi en tres, podemos decir, ya que el primero: León Felipe (1884) cabe estimarlo como novecentista. Aleixandre, Cernuda, Altolaguirre, Diego, Lorca, Guillén, Salinas, Hernández, Panero, Rosales, Vivanco, Muñoz Rojas, Serrano Plaja. A Neruda le dolió mucho que Juan Ramón no se sumase a este homenaje. Se comprende. Que le doliera a él y que no lo hiciera Juan Ramón. Ni se llevaron nunca bien ni la poesía que estaba ya escribiendo Neruda agradaba al genio desapacible, a la tajante crítica del andaluz universal.

Segundo hecho de los que he señalado como subrayadores de la integración nerudiana en la poesía española de la época: la apari-

ción en Madrid de *Residencia en la tierra*. Lo edita la revista *Cruz y Raya*, de José Bergamín, editor asimismo de los poetas españoles, poeta él también en varios libros aparecidos luego (el último: *La claridad desierta*, de publicación muy reciente). *Residencia en la tierra* —libro de cuna española— no sólo es un libro capital en la obra de Neruda, sino también es un libro capital en la poesía surrealista de lengua castellana.

El tercero de los hechos que resalto es la publicación de la revista *Caballo verde para la poesía*. Fundada y dirigida por Neruda en Madrid, con la colaboración de sus amigos, los poetas españoles, e impresa en el tallercito de otro poeta coevo: Manolo Altolaguirre. *Caballo verde para la poesía* viene a ser la última revista de la generación del 27. Así como la malagueña *Litoral* recoge un momento culminante del grupo: el homenaje a Góngora, *Caballo verde* recoge otro aspecto clave: la adhesión al surrealismo, a la poesía impura, a la re-humanización. Su propio nombre se transparenta surrealistamente, tanto por la arbitrariedad del adjetivo calificativo (caballo = verde) como por la atribución insólita de un caballo para la poesía. Los manifiestos que Pablo escribió al frente de los números de esta revista, son páginas fundamentales para entender su poesía y su evolución.

Me parece a mí que estos tres sucesos sueldan firmemente la obra de Neruda con el grupo generacional español del 27. Aún debe añadirse la, por así llamarla, «política literaria»: tertulias, conferencias, homenajes, reuniones, etc. Todo, todo hace que Neruda sea, durante dos años, uno más entre los poetas españoles.

Un acontecimiento definitivo —definitivo en muchos aspectos— fue la guerra civil. La guerra civil marca, entre otras cosas, la liquidación del grupo generacional del 27, cuyos miembros se dispersan, optando la mayoría por el exilio. No quiere decir que se rompan los lazos amistosos entre ellos, pero las respectivas producciones seguirán caminos independientes e individuales. La generación, como tal generación agrupada y coherente, queda disuelta, mucho más cuando otras promociones avanzan con sus nuevos gustos, sus nuevas ideas, sus nuevos entendimientos del arte y su problemática distinta, fruto ya de la posguerra.

Pero antes de seguir adelante, quiero señalar otro vínculo amistoso que estrecha la identificación nerudiana con la poesía española de los años treinta. Es la amistad de Miguel Hernández, al que trata y quiere como a un hermano menor.

El joven de Orihuela tiene seis años menos que Pablo y muchísima menos experiencia. Pablo, con cerca de treinta años, se ha paseado por el mundo y se ha formado una personalidad, Miguel, con poco

más de veinte, no ha hecho sino viajar de Orihuela a Madrid, casi en la indigencia, con más entusiasmo que posibilidades económicas, y su formación autodidacta le mantiene aún en una personalidad insegura. Cuando Concha Albornoz —la hija del entonces ministro de Justicia de la República— les relaciona, Miguel es acogido en las tertulias de los mayores y se sienta a la diestra del gran poeta chileno que, además, posee la situación privilegiada de diplomático. El muchachito levantino, el hasta hace muy poco adolescente pastor, debió de quedar deslumbrado. Es comprensible que Neruda influyera largamente en él. La estética y la ideología misma se conmocionaron, y entró en una indudable crisis que se refleja en poemas de carácter muy distinto al de los que venía escribiendo. Porque Miguel había escrito los sonetos de *El silbo vulnerado* —que pasarían luego a *El rayo que no cesa*— y su nueva tesitura le dicta piezas como «Sino sangriento», «Mi sangre es un camino», «Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda», «Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre», «Relación que dedico a mi amiga Delia» y otros, donde la mordedura surrealista deja ya su furiosa dentellada. La muerte de Miguel, en 1942, en la cárcel de Alicante, fue a su vez una indeleble mordedura en la conciencia del poeta chileno. Elevada a categoría de símbolo, emerge en numerosos poemas de *Canto general*, de *Las uvas y el viento*, de *Memorial de Isla Negra*.

Tampoco aquí el contacto intelectual, la recíproca comunicación tienen por base única la simpatía amistosa. No. Hubo una más acendrada razón de afinidad. Y es —a mi juicio— la tendencia que late en ambos hacia una visión telúrica de la vida. Ambos ven las cosas todas, los seres todos, como raíces hincadas en la tierra, creciendo más y más hacia la luz pero también hacia la entraña terrosa. Neruda descubriría, sin duda, en el joven cabrero signado por la poesía, la radical y vehemente pasión por la tierra, y Miguel se entusiasmaría al sentirse expresado él mismo en el fervor pastoso de los «Cantos materiales».

Resumen y comprobación de lo dicho pueden ser los artículos que se publicaron en España sobre Neruda y su *Residencia*. Cito, por ejemplo, a García Lorca, quien escribió una presentación pública en 1934. Al propio Miguel Hernández, autor de un artículo en el diario *El Sol*. A Guillermo de Torre, con otro artículo en el diario *Luz*. Resaltemos el hecho de que los autores de estos tres elogiosos comentarios eran poetas. Y si los poetas españoles trataban así al chileno, ¿cómo trataba éste a los poetas y a las cosas de España? Como muy bien ha escrito la poetisa Angelina Gatell, autora de la única biografía española de Neruda (EPESA, Madrid, 1970) resulta di-

fícil, a partir de 1934, encontrar un libro del poeta chileno donde no se perciba, de un modo u otro, la sombra de España.

Yo he cantado y contado
lo que con manos llenas me dio España
y lo que me robó con agonía

dice en un poema de *Memorial de Isla Negra.* Insisto. No fue sólo una comunicación amistosa y tampoco fue aquel contacto una zona pasajera de su vida que, sobrepasada, cruzan los vientos del olvido. Fue una impregnación, un empapamiento. España se convierte en algo encarnizado, algo metido en su propia carne. Por eso la ama, la compadece o la acusa, pero nunca la olvida, nunca pasa de largo en su memoria. Aunque no la vea:

Me gustaba Madrid y ya no puedo
verlo. No más. Ya nunca más. Amarga
es la desesperada certidumbre

se lee en otros versos del mismo libro. Perseverando en las semejanzas con sus compañeros de generación, Neruda rinde homenaje a los poetas españoles del Siglo de Oro. Años antes se había recordado la figura de Góngora. Años después se recordará la de Garcilaso. Entre uno y otro, Neruda dedica poemas a don Francisco de Quevedo (cuyos «sueños» ya fueron precursores del surrealismo) y a don Juan de Tassis, conde de Villamediana. El tema español se inicia, pues, a través de lecturas. Son los clásicos quienes despiertan ante todo su interés. Embajadores inmejorables, los escritores suelen crear, aun después de desaparecidos, más amigos para su patria que muchos políticos. Así ocurre siempre y en todas partes.

También es comprensible que, una vez en España, la mayor simpatía sea para el grupo de amigos que le acoge. El mismo año en que compagina los poemas de *Residencia en la tierra* para la edición de Madrid, escribe e incluye en el volumen una «Oda a Federico García Lorca», en cuyos versos aparecen incrustados los nombres de varios contertulios, camaradas de las reuniones madrileñas. El poema mezcla lo misterioso y lo afectivo, lo caótico y lo social. No olvidemos que se escribe en 1935-1936, época de fuerte presión surrealista en su obra, pero época en la cual se inicia su toma de conciencia más de «compromiso». Elogia y define (con poética indefinición, por supuesto) la voz lorquiana. «Voz de naranjo enlutado», con lo que alude a lo andaluz de su canto, a la frescura jugosa de su poesía y al dramático fondo que en ella late. Sin embargo, no olvidemos que estamos en la ebullición de la metáfora sobrerreal, en el reino del alogicismo, en la encrucijada de las asociaciones más

insólitas. No es posible (ni tiene por qué hacerse) explicar la serie de imágenes que el autor dedica a la voz de Lorca, por la cual —nos dice— «se pueblan de plumas los arcángeles» y «van volando al cielo los erizos». Por ejemplo, sabemos gracias a Amado Alonso (*Poesía y estilo de Pablo Neruda,* Ed. Losada, Buenos Aires, 1940) que la palabra *sastrería,* como taller de ropas que echan capas de artificiosidad y oscuridades sobre la clara desnudez natural, forma parte de la simbología nerudiana, pero es difícil sustraer de la pura intuición, de la mera sugestión poética, y llevar al campo de la lógica interpretativa imágenes como «por ti las sastrerías con sus negras membranas / se llenan de cucharas y de sangre». Como vemos, es una imagen que maneja lo depresivo, lo peyorativo, según es peculiar —en otro momento lo hemos comentado— del gusto surrealista. En cambio, son de exaltación mejorativa estas otras expresiones metafóricas: «Por los nidos de agua dorada que reúnes / y por la enredadera que te cubre los huesos / comunicándote el secreto de la noche...».

En el caótico poema, Neruda sigue otro de los procedimientos marcados por el marchamo superrealista cual es la anáfora, la repetición en este caso de una frase activa, con el verbo *llegar.* Los más extraños y variados elementos llegan, de alguna manera, a la poesía del amigo elogiado. Cerca de veinte veces se repite el presente de indicativo *llegan,* con los más diversos sujetos, hasta que *llega* el mismo autor, el mismo Neruda, acompañado de los camaradas que enumera. Son éstos, dieciocho. De ellos, cinco poetas: Aleixandre, Alberti, Altolaguirre, Concha Méndez y Luis Rosales. Otro: Molinari, puede ser el poeta argentino. Tres personas de su familia: la mujer, Maruca; la hija, Malva Marina, y quien iba a ser, tras la separación matrimonial, su compañera durante veinte años: Delia del Carril. También se cita al diplomático chileno Carlos Morla y a su esposa Bebé. Además de Alberti, hay en la relación otro Rafael. Sin duda se trata de Rafael Martínez, un amigo de Federico que figuró bastante en las reuniones de la época, lo mismo que —también nombrado— Eduardo Ugarte, activo colaborador de «La Barraca».

Una última observación quiero hacer a este interesante poema, que puede encontrarse al final de *Residencia en la tierra.* Y es que ya, entre lo surrealista deprimente y lo lírico exaltado, apunta la preocupación social. Se habla de «pobres gentes», con sus fracasos en oficinas, minas, hospitales, con muertes y desgracias. Porque, como reza uno de estos versos: «sufren los seres tercamente heridos».

Pero cuando por primera vez aparece España como protagonista de un poema nerudiano, cuando se convierte en destinataria directa de

su poesía, es en el titulado «España en el corazón», editado en Santiago de Chile en 1937 y un año después en Barcelona. Este poema figura en la cuarta parte del libro *Tercera residencia.* La vivencia del poema es la misma guerra civil, de la cual el poeta estaba siendo testigo. Se trata de un poema todavía dentro de la técnica surrealista:

España, cristal de copa, no diadema
sí machacada piedra, combatida ternura
de trigo, cuero y animal ardiendo.
....
Planeta
seco y sangriento de los héroes.

La finura, la claridad, la belleza, vienen aludidas por ese «cristal de copa». Mediante la negación-afirmación, yuxtapuestas, se combate lo accesorio (*diadema*), lo supérfluo, el lujo baladí, y se exalta el trágico destino de «machacada piedra», que se continúa en la elocución «planeta seco y sangriento». La presencia del trigo y del cuero mantienen la afición nerudiana por las materias. También la *enumeración caótica* servirá para aludir a España, para representarla:

Tierras cereales sin abrir
bodegas secretas de azul y estaño
ovarios puertas arcos
cerrados profundidades

Es un poema violento y áspero, corrosivo, demoledor, culpando a tradiciones inmovilistas de la pobreza y de la tristeza enquistadas en las viejas tierras. La toponimia prende, no obstante, su eufónico repertorio, como un rosario geográfico. Posee fragmentos combativos, fragmentos épicos y fragmentos de pura lírica. *Tercera residencia* es, pues, un libro muy vivido y muy sentido aquí, entre nosotros. Es además, como veremos otro día, un libro crítico, un libro que recoge la honda crisis transformadora de la poesía de Neruda. Por supuesto, como todo libro de crisis, es un libro de liquidación y de nuevas perspectivas.

La presencia de España en *Canto General* es una presencia positiva y una presencia negativa. La más remarcada es esta última. Neruda ha querido hacer en esta obra un gran canto épico de América, exaltando los valores de las civilizaciones precolombinas. La nación colonizadora es, por ello, vista a menudo negativamente, esto es: vista sólo en su papel de invasor. Es claro que esa colonización pudo traer ventajas, pero Neruda habla desde los aborígenes, desde lo primario. Por otra parte, ningún país del mundo ha llevado a cabo una labor de colonización con guante blanco, de suerte que no es

cosa de rasgarse las vestiduras y Neruda no lo ignoraba. Pero en este libro, repito, habla desde las bocas de los humillados. Por eso combate a Cortés o a Valdivia, pero canta a Ercilla o a Fray Bartolomé de las Casas. Además, lo importante es el idioma, la lengua. (La palabra es la casa del ser, ya se ha dicho famosamente.) Recuerdo haber leído que don Miguel de Unamuno comentaba: «ya sé que en América hay muchos que hablan mal de España, pero lo hacen en español». Así diríamos pensando en este libro de Neruda: él critica la acción española de la conquista. Bien. Pero tiene que hacerlo en español. El es un gran poeta en español, en la lengua que posee merced a esa acción española. Se ha dicho que su narración no es objetiva. Pero la narración objetiva es cosa de la historia. El poeta no es un historiador, el poeta es un *exaltado:* uno que va por lo alto, por arriba. El poeta es un *extravagante:* uno que va por alrededor, que vaga por fuera. El poeta es un *forajido*: uno que está fuera del ejido, del campo común. Etiológicamente, exaltado, extravagante y forajido me parece que son adjetivos definidores del poeta, de todo poeta siempre, porque los poetas siempre son y han sido seres que van por alto, que le dan vueltas a las cosas y que no gustan de campos trillados. Por eso a la poesía no le podemos pedir ponderación, sino pasión; no le podemos pedir objetividad sino subjetividad. Neruda es apasionado y subjetivo cuando canta el alba virgen del continente, cuando vuelve poema la luz auroral de las tierras americanas. Entre luces y sombras, a heridos ramalazos, el verbo fervoroso, encarnizado y denso del poeta hace surgir los perfiles inéditos de una geografía intacta. A esa luz paradójicamente idealista, cuanto supone civilización se ve como enemigo, como elemento corruptor. Si bien se mira, a fuerza de querer exaltar lo auténtico, lo materialmente básico, se cae ingenuamente en un mito romántico, de herencia roussoniana.

Pero de *Canto General* hablaremos otro día. Hoy es la presencia española nuestro tema. Envueltos en esa repulsa general e indiscriminada de cuanto supone alteración de una utópica arcadia feliz, los conquistadores españoles salen mal parados. El poeta, en cambio, acoge comprensivamente al común de las tropas. Nos habla de barbas y garras de Castilla: los Arias, los Rojas, los Maldonados, los Reyes, «hijos del desamparo castellano», «conocedores de hambre en el invierno»:

Eran pueblo.
Cabezas hirsutas de Montiel,
manos duras y rotas de Ocaña y Piedrahita,
brazos de herrero son, ojos de niño
que miraban el sol terrible y las palmeras.

Entonces, como hoy, como siempre, los humildes de los pueblos pobres abandonan los pegujales que no les dan para comer y buscan los caminos del exilio, por duros y arriesgados que esos caminos sean.

En la parte XII de *Canto General*, bajo el título de «Ríos del canto», hay dos poemas de grave acento español: uno para Rafael Alberti y otro para Miguel Hernández. La amistad perdura en el recuerdo.

Rafael,
antes que España me salió al camino
tu poesía, rosa literal,
racimo biselado,
y ella ha sido hasta ahora
no para mí un recuerdo
sino luz olorosa, emanación de un mundo.

Se trata de una composición extensa, menos delirante que la «Oda a Federico» antes examinada, pero más agradecida, más reconocedora de lo que a la poesía de España debe él mismo, y especialmente de cuánto debe a Rafael Alberti. Hay que tener en cuenta que Neruda aquí escribe ya como poeta «comprometido», y que en esa línea se le anticipó y le dio lecciones Alberti.

¿Alguien quiere olvidar que tú eres el primero?
Déjalo que navegue y encontrará tu rostro.

Así proclama Neruda. Y, en un manifiesto de gratitud, añade: «A ti más que a ninguno debo España». Porque antes, refiriéndose a la obra del poeta español, ha escrito:

Al tocar tan hermosa claridad mucha sombra
de la que traje al mundo se deshizo

y confiesa que, mientras con la poesía de Alberti «España despertó otra vez coronada de aljófar matutino», la suya sólo era:

Sueños despedazados
por implacables ácidos
permanencias en aguas desterradas
en silencios
de donde las raíces amargas emergían
como palos quemados en el bosque.

Aquí tienen ustedes una alusión, bien clara, a la zona negativa de la poesía surrealista que cultivaba el poeta y de la que quiso desembarazarse, o superar. Sueños, ácidos implacables, raíces amargas... Pero pasemos adelante. En este poema a Alberti se enlazan los recuerdos de otro poeta del Sur: Fernando Villalón, cantor de temas andaluces, señor de las marismas del Guadalquivir, creador de ro-

mances entre populares y cultos, que fue gran amigo del grupo del 27, si bien mayor en edad (1881). Neruda no pudo conocer personalmente a Villalón, muerto en 1930, así que su conocimiento le llega por noticias amistosas y por lecturas. Los recuerdos directos y personales que introduce en el poema son una insistencia o repetición de su amistad más continuada y se refieren a García Lorca. Es fácil, por tanto, ver que Neruda estuvo centrado en un grupo muy concreto, en torno al cual se mueve siempre. Su salida de España cierra todavía más el círculo, ya que —como es lógico— lo que echa de menos es lo que vivió y compartió. No sólo su afecto, sino también su admiración está siempre adicta y fiel volcada hacia aquellos colegas (aunque algunas veces esa misma lealtad con unos le haga ser injusto con otros, porque no es una novedad que el cariño cometa injusticias). Corroboremos ese entusiasmo con la invocación que cierra el poema a Alberti que vengo comentando:

Ancha es la piel de España y en ella tu acicate
vive como una espada de ilustre empuñadura,
y no hay olvido, no hay invierno que te borre,
hermano fulgurante, de los labios del pueblo.

Hasta donde puede decirse, sin demasiada hipérbole, que el pueblo tenga en sus labios los versos de un gran poeta contemporáneo, Neruda acierta. Los libros de Rafael Alberti son hoy lectura fácil de encontrar, los jóvenes no los ignoran y los actuales grupos de cantantes, tan de moda, han incorporado poemas suyos a los repertorios musicados y repetidos en salas y festivales.

El poema que dedica en *Canto General* a Miguel Hernández es más combativo y más enfático. Siente de verdad el dolor por la muerte de Miguel porque realmente lo quería, pero engola demasiado la voz. Evoca la llegada del joven de Orihuela, sencillo y rústico, con su inocencia, su formación de autodidacta y su apasionada vocación lírica. Neruda habla de «un olor a Fray Luis, a azahares, a estiércol quemado por los montes»: la literatura mística —que influyó en Miguel—, la huerta de su adolescencia y el quehacer de cabrero al aire libre.

También el ruiseñor en tu boca traías.
Un ruiseñor manchado de naranjas, un hilo
de incorruptible canto, de fuerza deshojada.

Tras algunos versos más de lírico elogio, el poema se pierde en una sedicente unión en torno a Miguel Hernández que, la verdad, suena a pura retórica. Los políticos no defienden nunca, en ninguna parte del mundo, a los poetas. Al contrario, cuando más grande es

un poeta, más incómodo suele resultar a los Estados, y eso desde Platón.

«No te olvido, hijo mío», exclama Pablo al final del poema, con mayor convicción, intensificando la expresión afectiva con la actitud paternal hacia el recordado muchacho, el jovencísimo amigo cuya temprana edad no avanza, congelada por la muerte, mientras que envejecen los camaradas de entonces, incluido —claro es— el propio Neruda. Pero no es éste uno de los mejores poemas suyos y, desde luego, es inferior al dedicado a Rafael Alberti.

Ya al final de *Canto General*, dentro de la parte titulada «Yo soy», encontramos otros dos poemas de tema español. Uno, referido a la guerra; otro, referido al amor hallado en tierras españolas, amor que tenía un nombre: Delia del Carril, de la cual se separaría en 1955. Por distintas causas, no voy a comentar ninguno de los dos. Por otra parte, ya he hablado con extensión del libro y es necesario pasar a ocuparnos del siguiente.

También el *Las uvas y el viento*, el más discutido y combatido —y combativo— de Neruda, el más volcado del lado de la llamada «poesía de compromiso», hay una parte («El pastor perdido», se titula) dedicada a España. Son cuatro poemas que giran en el mismo círculo cerrado de los recuerdos y de las alusiones a sus años españoles. La guerra y la muerte de Miguel Hernández —y de aquí lo del *pastor* y lo de *perdido*—. Tema reiterado, obsesivo casi.

Podemos entresacar versos hermosísimos a España, demostración de la honda huella que dejó en el poeta y la inquietud que le inspira.

España, España, corazón violeta,
me has faltado del pecho
como el pan en los dientes
como el tejido
del elemento visceral.

Terreno mineral, rosa de hueso
abierta en mi razón como un castillo.
¿A quién puedo llamar sino a tu boca?
¿Dónde voy sin tu voz, arena madre?

El nuevo poema a Hernández, aun persistiendo un poco en la retórica, es superior al anterior. Una suerte de destino implacable parece zarandear la tierra, a la cual deja muda y enlutecida la muerte del poeta, si bien miles de bocas populares repiten y repiten nombre y versos. Como se ve, dicho de otra manera, es el mismo elogio dedicado a Rafael Alberti —según hemos visto hace un momento—, y hay que reconocer que también aquí acierta Neruda, pues basta recordar los poemas que han hecho populares entre las gentes

(muchos los repiten hasta sin saber que son de Hernández) algunos cantantes de nuestros días. Vistos desde esa realidad actual, suenan a casi vaticinio estos versos nerudianos:

Se llamaba Miguel. Era un pequeño
pastor de las orillas de Orihuela,
y creció su estatura poderosa
hasta que en la aspereza de la tierra española
se destacó su canto como una brusca encina
en la que se juntaron
todos los enterrados ruiseñores
todas las aves del sonoro cielo
el esplendor del hombre duplicado
en el amor de la mujer amada
el zumbido oloroso de las rubias colmenas
el agrio olor materno de las cabras paridas
el telégrafo puro de las rojas cigarras.
Miguel hizo con todo
—territorio y abeja, novia, viento y soldado—
barro para su estirpe vencedora
de poeta del pueblo.

En otro fragmento, cuando el poeta muere, Neruda dice que «los azahares dieron olor al mundo aquellos días, / y aquel aroma era / el corazón del pastor de Orihuela y era Miguel su nombre». Y el poema sigue, percibiendo cómo:

Escuchó la tierra
levantarse un rumor como un latido
como si se entreabrieran las estrellas
de un jazmín silencioso:
era la poesía de Miguel,
desde la tierra hablaba,
desde la tierra hablará para siempre,
es la voz de su pueblo.

....

El era
fortaleza de cantos y estampidos,
fue como un panadero,
con sus manos hacía sus sonetos.
Toda su poesía tiene tierra porosa,
cereales, arena, barro y viento.
Tiene forma de jarra levantina,
de cadera colmada,
de barriga de abeja,
tiene olor
a trébol en la lluvia,
a ceniza amaranto,
a humo de estiércol, tarde, en las colinas.
Su poesía es
maíz agrupado en un racimo de oro.

Es viña de uvas negras, es botella
de cristal deslumbrante
llena de vino y agua, noche y día.
....
Eras germinación de la materia
que canta.
Has crecido y crecido,
eres eterno...

Acaso se haya advertido al oír —al leer— que en estos fragmentos se produce una simbiosis entre ambas obras: la poesía de Miguel Hernández y la del propio Neruda. Ello demuestra una vez más lo que antes he dicho: que la relación de Neruda con la poesía española de los años treinta no es un mero azar ni una simple comunicación amistosa. No. Fue algo más profundo, y responde a una serie de afinidades. Recuérdese cómo la dinámica enumeración de materiales con los que se identifica la poesía miguelhernandiana, es asimilable también por la poesía de Neruda. Substancias comunes las alimentan y, en cierto modo, las zarandean fuerzas semejantes.

Los últimos libros de Pablo Neruda, cuajados de recuerdos, hijos de la memoria, nacidos de la triste alegría de haber sido, están salpicados de presencias españolas. Me refiero, sobre todo, a *Memorial de Isla Negra*, pues en *La Barcarola*, de 1967 —donde tampoco faltan— y en *La espada encendida*, de 1970, la fuerza creadora impulsa de nuevo temas de grandiosidad épica. Pero *Memorial de Isla Negra* es un hermoso ramo de recuerdos y en él se ata la flor de España, se atan las flores de los años y de los amigos españoles, con emoción de rosas muy queridas. «España a cuya puerta / toqué para que abrieran», dice. Y abrieron. Y lo acogieron como suyo, como hermano. El no lo olvidó nunca. «Allí llegué para cumplir mi canto», declara en un verso sincero y real, pues su canto hubiera quedado trunco sin esa trascendental llegada a la España de los años treinta, sin esa comunicación simbiótica con la poesía española, mucho más cuando, según hemos visto, fue aquí, en España, donde su poesía sufrió una importante crisis transformadora. Oigámosle recordar Madrid, el Madrid de entonces, aún pequeño, aún sin embotellamientos de tráfico, sin contaminación atmosférica, sin más rascacielos que la telefónica y con los tejados limpios de antenas de televisión:

Me gusta Madrid y ya no puedo
verlo. No más. Ya nunca más. Amarga
es la desesperada certidumbre
como de haberse muerto uno también al tiempo
que morían los míos, como si se me hubiera
ido a la tumba la mitad del alma.
....

Me gustaba Madrid por arrabales
por calles que caían a Castilla
como pequeños ríos de ojos negros:
era el final de un día,
calles de cordeleros y toneles,
trenzas de esparto como cabelleras,
duelas arqueadas desde donde
iba a volar un día el vino a un ronco reino.
Calles de los carbones, de las madererías,
calles de las tabernas anegadas
por el caudal del duro Valdepeñas,
y calles solas, secas, de silencio
compacto como adobe.
....
Y aún más acá, en la garganta
de la ciudad tardía,
caballos polvorientos,
carros de ruedas rojas,
y el aroma
de las panaderías al cerrarse
la corona nocturna
mientras enderezaba mi vaga dirección
hacia Cuatro Caminos, al número
tres de la calle Weligtonia
en donde me esperaba
—bajo dos ojos con chispas azules—
la sonrisa que nunca he vuelto a ver
de Vicente Aleixandre
que dejé allí a vivir con sus ausentes.

El poeta Vicente Aleixandre. Sí. El poeta Vicente Aleixandre sigue viviendo aquí, cerca, en la calle de Weligtonia, donde le visitaba su amigo Pablo. (Esperemos que un día, como lo recibió Pablo Neruda, reciba el Premio Nobel que merece).

Para terminar estos comentarios a la presencia española en la obra de Pablo Neruda, quiero extraer de uno de sus últimos y más hermosos libros: *La Barcarola*, este fragmento que recoge y glosa la llegada de Rubén Darío a España, a finales del siglo pasado.

Tembló Echegaray enfundando el paraguas de hierro enlozado
que le protegió de las iras eróticas de la primavera,
y por vez primera la estatua yacente de Jorge Manrique despierta,
sus labios de mármol sonríen y alzando una mano enguantada
dirige una rosa olorosa a Rubén Darío que llega a Castilla e inaugura la lengua española.

Don José de Echegaray, Premio Nobel de 1904, es autor de un teatro romántico de pasiones y conflictos morales, mezclado con ideas sociales y positivistas, muy siglo XIX. Está en plena producción

cuando llega a Madrid Rubén Darío, en 1892, y por segunda vez, en 1898. El Modernismo, como es sabido, va a liquidar toda la polvareda fin de siglo, y don José de Echegaray, que sobrevivió a su tiempo porque vivió ochenta y cuatro años, tuvo que sufrir el desprecio de las nuevas generaciones. En cambio, Jorge Manrique, el caballero cuatrocentista cantor de la muerte, es exaltado, y se le vincula a la inauguración de la lengua española, si no es al propio Rubén Darío a quien Neruda atribuye tal inauguración, que la cosa, en el poema, no queda clara.

Como quiera que fuese, la suerte estaba echada. Rubén Darío, en 1898, iba a incorporarse, con papel de gran creador, con misión renovadora, a la poesía de España, lo mismo que a la poesía de España, en 1934, se incorporaba, con papel de gran creador, con misión renovadora, este otro gigante de la lírica americana: Pablo Neruda.

LEOPOLDO DE LUIS

Rodón, 12
MADRID-20

INTERPRETACION SURREALISTA Y ROMANTICA DE TENTATIVA DEL HOMBRE INFINITO

I

El profesor Leo Spitzer, en una conferencia que dio en el «Department of Modern Languages and Literatures» de la Universidad de Princeton afirmaba:

> «To place two phenomena within a framework adds something to the knowledge about their common nature. There is no mathematical demonstrability in such an equation, only a feeling of inner evidence» (1).

El maestro vienés arguye contra quienes se oponen al método lingüístico en la interpretación de la obra literaria:

> «I would maintain, on the contrary, that to formulate observations by means of words is not to cause the artistic beauty to evaporate in vain intellectualities; rather, it makes for a widening and a deepening of the aesthetic taste» (2).

Estas dos citas y toda la obra de Spitzer sitúan a este autor en la corriente de la crítica literaria del área cultural alemana, en la que destacan Vossler, Auerbach, Hatzfeld, Wolfgang Kayser, Werner Krauss, Erich Köhler y Gustav Siebenmann, entre otros. Según Siebenmann,

> «... cuando el objeto de la ciencia son el idioma y la literatura, se habla en Alemania, desde siempre, de Filología» (3).

En este método filológico se tiene en cuenta que:

> «la obra (O) como signo se halla situada en el centro, es real y palpable y aparece claramente objetivada. Pero al mismo tiempo es un lugar de concurrencia. Visto por parte del lector (L), el

---

(1) Leo Spitzer: *Linguistics and literary history* (Princeton, Princeton University Press, 1970), pp. 9-10.

(2) Ibid., p. 30.

(3) Gustav Siebenmann: *Relación entre literatura y ciencia*, en *Revista de Occidente*, 108 (1972) p. 349.

signo es lo que él entiende o llega a comprender, es un significante.
(Visto por parte del autor (A), el signo es lo que él intenta expresar y condensar en forma adecuada, es su significado)» (4).

Esta obra objetivada debe estudiarse para buscar en ella la verdad artístico-literaria, teniendo en cuenta que:

«La "verdad" que aquí se busca adquiere el carácter de "confirmación". Y la rama más exacta de la ciencia literaria, la filología textual, está orientada hacia la inequívoca y patente "verdad de la pieza testimonial"» (5).

Un paso más y el crítico se encuentra con que su método no se basa en ecuaciones demostrables matemáticamente, sino en relaciones polisemánticas; idea ésta que Spitzer ha dejado bien clara y que Wellek y Warren formulan del modo siguiente:

«... the real poem must be conceived as a structure of norms, realized only partially in the actual experience of its many readers. Every single experience (reading, reciting, and so forth) is only an attempt —more or less successful and complete— to grasp this set of norms or standards» (6).

Es preciso esta plurivalencia la que caracteriza al método de la ciencia literaria (Literaturwissenschaft).

Siguiendo al profesor Siebenmann, vamos a considerar que el autor (A) y el lector (L), en su función expresiva e intelectiva, respectivamente, de la obra literaria (O), representan una aproximación extrínseca en nuestro quehacer científico.

¿Qué opina el autor, en este caso Neruda, sobre *Tentativa del Hombre Infinito?* Veamos. En unas declaraciones hechas a Cardona Peña el poeta dice de este poema:

«Es el libro menos leído y menos estudiado de mi obra; sin embargo, es uno de los libros más importantes de mi poesía, enteramente diferente de los demás y del que se han hecho pocas ediciones» (7).

En una conferencia dada en la Biblioteca Nacional de Chile, Neruda recordó y amplió estas mismas ideas:

«*Tentativa del Hombre Infinito* fue un libro que no alcanzó a ser lo que quería. ... Sin embargo, dentro de su pequeñez y de

(4) Ibid., p. 353.
(5) Ibid., p. 358.
(6) R. Wellek & A. Warren: *Theory of literature*, 3rd ed. (New York, Harcourt, Brace & World, 1956), p. 150.
(7) Alfredo Cardona Peña: *Pablo Neruda y otros ensayos* (México, Ediciones de Andrea, 1955) p. 20.

su mínima expresión, aseguró más que en otras obras mías el camino que yo debía seguir. Yo he mirado siempre la *Tentativa del Hombre Infinito* como uno de los verdaderos núcleos de mi poesía, porque trabajando en estos poemas, en aquellos lejanísimos años, fui adquiriendo una conciencia que antes no tenía, y si en alguna parte están medidas las expresiones, la claridad o el misterio, es en este pequeño libro, extraordinariamente personal» (8).

¿Qué opinan los lectores acerca de *Tentativa del hombre Infinito?* He aquí la opinión de algunos críticos:

«Los libros siguen multiplicándose, porque este joven es poeta de libros y no de poemas sueltos. ... De todos estos libros publicados con algún apresuramiento el más importante es la *Tentativa.* Pero por su misma originalidad pasa inadvertido. Ni siquiera Amado Alonso, en su minucioso estudio de 1940, parece haberlo leído» (9),

nos dice Emir Rodríguez Monegal. Para Antonio Melis,

«La critica ha in generale eluso il problema interpretativo rappresentato da quest'opera, o trascurandola deliberadamente, o respingendola in nome di astratti criteri di organicità e armonia. Sfugge la precisa intenzionalità che preside a questo tuffo nelle cose, e non si avverte che il poema va letto alla luce di una volontà di resa immediata, di trascrizione indifferenziata dei termini di un'esperienza totale, alláinterno della quale acquistano un preciso valore la disarmonia e la frattura logica» (10).

Marcenac, tras caracterizar el surrealismo por su contenido semántico asistemático, nos dice:

«Toutes ces notions, à le limite si simples, et qu'on s'étonne de voir si perverties, nous les trouvons à l'état natif chez Neruda» (11).

Jaime Alazraki en un trabajo reciente sobre el poema que nos ocupa concluye:

«Estos elementos —la soledad, la tristeza, la desesperanza, las lágrimas, la evocación de la mujer amada— devuelven el poema a su verdadera órbita. A pesar de los recursos anotados —recursos que hoy asociamos sin reservas a la estética surrealista aun cuando en mayor o menor medida ya estaban en la poesía anterior—, *Tentativa del Hombre Infinito* está más cerca de la sensibilidad romántica que del concepto surrealista de la literatura. Neruda

---

(8) Margarita Aguirre: *Las vidas de Pablo Neruda* (Santiago de Chile, Editora Zig Zag, 1967), pp. 150-51.

(9) Emir Rodríguez Monegal: *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda* (Buenos Aires, Editorial Losada, 1966), p. 54.

(10) Antonio Melis: *Neruda* (Firenze, Zincografía Firenze, 1970), p. 20.

(11) Jean Marcenac: *Pablo Neruda* (Poitiers, Editions Pierre Seghers, 1963), pp. 63-64.

capitaliza las técnicas de la poesía de vanguardia, pero *Tentativa*, a pesar de ser su libro técnicamente más rebelde y el más próximo al modo surrealista, responde a una poética que Neruda había formulado el mismo año de la publicación de *Tentativa:* "Yo tengo un concepto dramático de la vida, y romántico; no me corresponde lo que no llega profundamente a mi sensibilidad"» (12).

II

Tentativa del Hombre Infinito (13) se publicó en 1926 en la Editorial Nascimiento de Santiago de Chile. Se le considera como el poema iniciador del período surrealista de la poesía de Neruda. Tiene 302 versos de métrica irregular. Hay un verso (302) de 4 sílabas, otros se caracterizan por su gran número de sílabas: 23 el 260 y 21 el 227.

Desde el punto de vista de la estructura lingüística debemos tener en cuenta, con el profesor Lyons, que:

> «... every sentence of the language coud be satisfactorily described, from the grammatical point of view, as a string (or sequence) of constituents (which we assumed to be words)» (14).

Cada frase tiene un conjunto de morfemas que, formando palabras, se unen componiendo una frase en la que:

> «The morphemes of a sentence are not randomly arranged but are combined in a very specific way to form a surface structure. We can note three aspects of the configuration of surface structures: their linear arrangement, their hierarchical arrangement, and the types of units they contain» (15).

El problema con que nos enfrentamos en *Tentativa del Hombre Infinito* es la falta de una estructura linear y de una distribución jerárquica en muchos casos; sólo tenemos tipos de unidades, palabras, colocadas unas detrás de otras sin puntuación alguna. Vamos a tratar de encontrar lo que falta partiendo de lo que tenemos.

En el título que los índices de los libros suelen dar a este poema ya tenemos una posible confusión: «Hogueras pálidas revolviéndose al borde de las noches.» «Hogueras pálidas» es un vocativo independiente; luego tenemos la oración «humos difuntos y polvaredas invisi-

---

(12) Jaime Alazraqui: «El surrealismo de *Tentativa del Hombre Infinito*, de Pablo Neruda», *Hispanic Revie.*, 40 (1972), pp. 38-39.

(13) Pablo Neruda: *Obras completas*, 3.ª ed. (Buenos Aires, Editorial Losad, 1967), pp. 109-18. Todas las citas que siguen se refieren a la misma edición, que cotejada, coincide con la edición príncipe de 1926.

(14) John Lyons: *Introduction to theoretical linguistics* (Cambridge, Cambridge University Press, 1969), p. 209.

(15) Ronald W. Langacker: *Language and its structure* (Ney York, Harcourt, Brace & World, 1968), p. 97.

bles corren revolviéndose al borde de las noches»; estos difuntos y polvaredas indivisibles corren revolviéndose al borde de las noches»; estos humos y polvaredas, unidos con las hogueras, forman «fraguas negras» y al mismo tiempo que se revuelven duermen «detras de los cerros anochecidos». En este escenario, «la tristeza del hombre está tirada entre los brazos del sueño». En la noche los segadores duermen y la ciudad es disputada desde los cerros a las últimas hogueras (entiéndase: la noche termina con las luces del día). El poeta dice que la ciudad está pegada a su horizonte como una lancha lista para zarpar antes del alba. Todo esto lo cree el poeta, cuyo corazón está triste cual árbol de estertor, cual candelabro de llamas viejas y cual distante incendio. La luz azul de este corazón es sólo una estrella inmóvil en medio de los movimientos de la noche (entiéndase de las estrellas del firmamento), que tienden a aturdir hacia el cielo. Antes el vate hablaba a la ciudad de «tú» (verso 7), pero ahora se distancia y usa la tercera persona («su», v. 15). El rostro de esta ciudad, que es cual mancha amarilla, abre la sombra desde los cerros entre la noche cubierta de estrellas (hojas). En el verso 16 aparece el «yo» del poeta conjugado en primera persona. Esta aparición se repite una y otra vez hasta el final del poema, formando el eje del mismo. Mientras él deletrea tendido sobre el pasto, las estrellas pasan ardiendo. Sólo él vive tendido sobre el pasto, y su corazón está triste mientras la luna azul araña, trepa e inunda. Antes el corazón iba alegre (v. 20), pero en la tarde que caía y cuando el crepúsculo rodaba apagando flores y tendido sobre el pasto de tréboles negros, el corazón «tambalea» sólo su pasión delirante (v. 23, con forma verbal en tercera persona del singular que se relaciona con «está», v. 18). El poeta le ordena al crepúsculo (a la noche) que recoja una mariposa húmeda como un collar y que le anude su cinturón de estrellas esforzadas. Se reanuda el poema con una serie de vocativos referidos a los matorrales retorcidos donde el sueño avanza trenes, al montón de tierra entusiasta donde de pie solloza el poeta, a las montañas, al agua, al viento que empieza (entiéndase a soplar), a las estrellas escondidas detras de la montaña, al ala que alza su empuje, al vuelo que pasa, a la noche abierta y a la noche que le pertenece a él (al poeta) en su hora furiosa y doliente. Todo esto le levanta como la ola levanta el alga. Ahora se reanuda la serie de imperativos referidos a la noche, que debe acoger al corazón desventurado del poeta, cuando rodea los animales del sueño, y cruzarlo con sus vastas correas de silencio. El corazón está a los pies de la noche esperando una partida, porque la noche de hélices negras lo pone cara a cara a sí misma. Ahora el imperativo, que es un deseo, pasa a subjuntivo

(v. 38), que es otro modo de expresar el deseo en castellano: se espera que toda la fuerza del corazón sea fecunda y esté atada al cielo con estrellas de lluvia. Llegado este momento, el poeta le ordena al corazón que procree, que se amarre al cielo (a esa proa de minerales azules) embarcado en ese viaje nocturno. El vate se objetiviza y se ve en tercera persona (v. 42) sujetando una rienda frenética entre sus manos ávidas, pues quería ir en busca de la noche en la que el viento sobresalta.

El corazón es una estrella retardada (v. 45) entre la noche obscura de la vida, en cuyos días de altas velas se acuestan las vacilaciones como entre el corazón y su sombra, corazón que cual embarcadero de dudas y bailarín en el hielo sujeta los crepúsculos.

Las audaces luces (estrellas) resaltan (v. 49) emigrando y divisando al corazón, que se eleva (v. 49) y tiene en secreto a un muerto (v. 48), al poeta, como un camino solitario; este muerto recoge el recuerdo de su vida y la niebla, que son cual malecones vacíos, y el tiempo le persigue su espigón de metales dolientes de bruces al borde de las aguas. Mientras se da vuelta la noche de esmeraldas y molinos que desea el corazón, éste, cual centinela, está solo, si bien antes corría a la orilla del país buscándolo como el sonámbulo al borde del sueño. Otra vez se dirige el poeta al corazón y le ordena que se aproxime cuando las campanas le despierten y que ataje las temperaturas con esperanzas y dolores, mientras el vate tuerce la hostil maleza mecedora de los pájaros y cual emisario distraído quiere cantar invocando la soledad: «¡oh soledad!» (v. 59), que apunta a su condición: «Soledad de tinieblas difíciles» (v. 60), en la que se da la triste soledad vital del poeta, quien cual alma tropieza hambriento y cual ser sin recuerdos asalta las estrellas: «tren de luz» (v. 61) allá arriba. El bardo araña la corteza (terrestre) y destroza las divisiones de la hierba (v. 62), en tanto que la noche como vino invade el túnel (lo vacío, lo obscuro, v. 63).

El poeta se identifica con el viento socavador del cielo y con él quiere ulular; su alma en desesperanza y en alegría golpea frente a lo inaccesible, mientras una presencia sin límites (el universo infinito, v. 66) pasa por el viento, que va a señalar los caminos como las cruces de los muertos (que a veces están en el borde de los caminos, v. 67). Este viento es cual proa, mástil y hoja que empuja el abandono sin regreso en el temporal, y se parece al árbol derrotado y al agua que lo estrella, donde lo sigue, al árbol, su riel frío, y donde el viento, cual animal de la noche, se para sin muchas treguas.

Otra vez surge el yo nuclear de este poema, que no sabe hacer el canto de los días, pues sin querer suelta el canto, la alabanza de

las noches, mientras el viento pasó alegre al empezar su movimiento («saliendo de su huevo», v. 74), latigando la espalda del poeta; las estrellas descienden a beber en el océano (entiéndase «a reflejarse en él», v. 75), y grandes buques de brasa (iluminados por las estrellas, v. 76), tuercen sus verdes velas (velas que están atadas a los verdes mástiles, v. 76). El poeta se pregunta si vale la pena el que su canto pequeño diga estas pequeñeces que esconde. Los planetas dan vuelta y giran como husos entusiastas, y el sol (el corazón del mundo, v. 79) se repliega y se estira con voluntad de columna y fría furia de plumas (como el vuelo del ave que no deja nada, cual fría furia, v. 80). Luego tenemos una exclamación de admiración hacia los silencios campesinos claveteados de estrellas; ante esta visión el poeta recuerda que las estrellas (los ojos, v. 82) caían en el universo (pozo inverso, en el que el fondo es la tierra, al final de cuyo brocal está el firmamento, v. 82) hacia donde ascendía la soledad de todos los ruidos espantados. También recuerda el descuido de las bestias durmiendo sus duros lirios. Entonces el poeta pobló en su imaginación (preñó, v. 85) el firmamento estrellado de sus tristezas (la altura de mariposas negras, v. 85), mariposas que forman unidas una mariposa medusa. En esto, estrépitos, humedad y nieblas aparecían, y el poeta, vuelto a la pared escribió admirando la noche como huracán muerto en el que resbala su lava obscura. Las alegrías del vate muerden las tintas (de la lava de la noche, v. 89); su alegre canto de hombre chupa las duras mamas de la noche; su corazón de hombre asciende por los alambres de la noche (rayos de luz por donde el corazón trata de ascender, v. 91); el vate, exasperado, reprime su corazón, que danza en los vientos que limpian el color (obscuro de la noche, «tu», referido a la noche, v. 93), y este corazón es cual bailador asombrado en las grandes mareas (tribulaciones, v. 94) que hacen surgir el alba (la alegría, v. 94). No importa que la noche tuerza hacia ese lado o más allá, pues sigue siendo del poeta (v. 95). La sonrisa de la noche golpea en la soledad del atardecer y en ese instante trepan enredaderas a la ventana del barco mientras el viento cimbra la sed de la presencia nocturna, viento que es como un gesto de alegría (para el poeta, v. 99) y como una palabra de pena que estuviera más cerca de la noche («de ti», v. 99). En su reloj profundo la noche aísla horas (es decir, transcurre lentamente, v. 100), pero el poeta, teniendo a la noche entre los brazos, vaciló. Algo que no le pertenece (a la noche, «te», v. 102) desciende de su cabeza (del firmamento, v. 102); ese algo debe ser la luz de las estrellas, pues se le llena de oro la mano levantada (el firmamento, v. 103). Todo esto hay entre dos paredes (la del día y la de la noche, v. 104) a lo lejos:

radiantes ruedas de piedra (ambos crepúsculos, v. 105) que sostienen al día. Y este algo (la luz, colgado en la horca del crepúsculo, pisa en los campanarios y en las mujeres de los pueblos, moviéndose en la orilla de las redes del poeta (es decir, la luz sólo alcanza la orilla de las penas del poeta, con lo que no las disipa, v. 108).

Ante esta situación el vate se dirige a la mujer cuya figura («cabeza», v. 109) tiene cerrada en su pecho. Ahora el firmamento («el molino», v. 110) se revuelve, y las horas nocturnas caen como murciélagos del cielo. El poeta se distancia y se contempla como si fuera tercera persona, rompiendo las reglas de la concordancia, pues yo y tú, parecidos a nosotros, existen (en lugar de existimos) en otra parte, lejos (v. 112); tú, que aquí apunta a la mujer querida (v. 113), escribes margaritas en la tierra solitaria; a él y a ella les pertenece ese país lejano, pero el amanecer vuela (se esfuma porque luego anochece, v. 115) de la casa de ellos. Continúa el distanciamiento, ahora sólo de la mujer querida con respecto al poeta, que aproxima el cielo con las manos para despertar completamente y ver que los pechos de la amada («sus húmedos terrones», v. 117) y su sexo («su red confusa», v. 117) se desatan («se suelta» dice el poeta violando una vez más la sintaxis, en el caso de que el sujeto de este verbo sea «húmedos terrones» y «red confusa», v. 117). El tiempo pasa (el año de los calendarios gira, v. 118) y los días transcurren como hojas de árboles que nacen y mueren (y salen del mundo los días como hojas, v. 118). El anterior distanciamiento desaparece y los besos de la amada se pegan como caracoles a la espalda del poeta; transcurre el tiempo y en el Norte las ciudades están inconclusas, mientras en el Sur mojado, cual encrucijada triste, los peces se mueven como tijeras. Solamente la amada aparece en el espacio y en el círculo vital del poeta al lado de la fotografía de él; círculo vital que está enfermo como la palabra. Detrás de la amada él pone todas sus dudas y temores (es decir, «una familia desventajosa», v. 125); ella es la (estrella) radiante y el salto perteneciente del poeta, pues la idea de salto puede interpretarse como una huída de las penas en la que la amada ayuda activamente; de ahí los participios de presente activos referidos a ella («radiante» y «perteneciente», v. 126), que al mismo tiempo distrae al poeta de sus penas («hora de mi distracción», v. 126). Los parientes de la amada (dudas y temores del poeta) están encorvados, y ella con tranquilidad se mira en una lágrima y se seca los ojos en donde estuvo el poeta. Llueve y la puerta del poeta (sospechamos que se trata de su casa, v. 129) se va a abrir: entonces él exclama: «señorita enamorada, al lado de mí mismo quién si no tú (se entiende: va a estar) como el alambre ebrio en una canción sin

título (donde alambre puede referirse a la cuerda de una guitarra al tocarla, que en la canción da alegrías, como la mujer se las da al poeta, v. 131). Pero la tristeza acecha al vate, que exclama: «¡ah triste mía!, en tu rostro la sonrisa se extiende como una mariposa y por ti mi hermana (la vida del vate) no se viste de negro (de tristeza)». El poeta dice que él es el que deshoja los nombres y las altas constelaciones de rocío en la noche de paredes azules (entiéndase «firmamento»), las cuales están altas sobre la frente de la amada; se deshojan palabras para alabar a la amada, que es como una palabra de alas puras. El poeta es también el que siempre rompió su suerte donde no estuvo (entiéndase: «la suerte, el destino», v. 137); así fue el primer beso de ella, como una noche rodando entre cruces de plata (es decir, entre estrellas, v. 138). Esto no hay por qué recordarlo. El la puso a ella extendida delante del silencio, a ella que es su tierra y a la que protege con los pájaros de su sed (con sus sentimientos amorosos) besándole la boca mojada con crepúsculo. Ahora en un lugar más lejano y más alto el poeta crearía una espiga (entiéndase: «una obra madura», v. 144) para darle significado a su corazón distraído y torcido hacia una llaga; corazón éste que impide la oscuridad y libera a los prisioneros (es decir, a los sentimientos amorosos del poeta, v. 146). Acto seguido la apelación se dirige de nuevo a la amada: «¡ah!, para qué alargaron la tierra (este alargamiento proviene de una búsqueda sin encuentro) del lado en que te miro y no estás niña mía»; él se dirige a la soledad reconociendo que, cual destino de naufragio, nada tiene entre sombra y sombra. Sin embargo, ella es la luz distante que ilumina las frutas (dichas, alegrías), de ahí que se espere una muerte conjunta. El poeta se sorprende de que la amada, cual blanco navío, esté cerca y lista para zarpar, navío que está siempre en viaje y con el que el poeta entrelaza sus manos en la proa (v. 154).

El vate va a presentarnos su casa, cuya puerta hemos visto que iba a abrirse en el verso 129: «esta es mi casa, aún la perfuman los bosques desde donde la acarreaban» (vs. 155-57). Los versos que siguen son de difícil comprensión, porque en ellos tenemos los pronombres personales «yo, tú y él» que se refieren exclusivamente al poeta, cuya personalidad se trifurca. Nuestro punto de vista viene confirmado por el hecho de que todas las concordancias son masculinas, y las que no lo son se debe a que la personalidad se manifiesta, v. gr., a través del alma (v. 196) o de un miembro corporal («una pierna», v. 195).

El bardo trizó en su casa el corazón, como el espejo, para andar a través de sí mismo. Esta imagen del espejo trizado nos ayuda a ver la múltiple manifestación de la personalidad del bardo. He aquí

la casa; ésa es la ventana y ahí quedan las puertas; él se pregunta de quién fue el hacha que rompió los troncos; quizás entonces el viento colgó de las vigas y olvidó el peso profundo del hacha que cortó los troncos (v. 162). Era cuando la noche bailaba entre sus redes (entre sus estrellas, v. 163), cuando el niño despertó sollozando. Yo no cuento, dice el poeta, yo digo en palabras desgraciadas. Aún los andamios (de la casa) dividen el crepúsculo y detrás de los vidrios (cristales) la luz del quinqué de petróleo era para mirar el cielo. La lluvia caía en pétalos de vidrios y allí seguía él el camino que iba a la tempestad, como las altas insistencias del mar (es decir, las olas) aíslan las piedras duras de las orillas del aire (léase que las olas rodean las piedras y las aíslan del aire). El poeta se pregunta a sí mismo qué quiso y qué ponía, pues todas las cosas suben a un gran silencio, como muriendo muchas veces, y él se desesperaba inclinado en su borde (del mar) y sostenía una flor dolorosa (que puede ser su vida dolorosa), entre cuyos pétalos giraban los días cual margaritas de pilotos decaídos. El, decaído y desocupado, revolvió de la sobra el metal de las últimas distancias o esperaba el turno; amaneció, sin embargo (lo que no sucedió en el poeta) en los relojes de la tierra, y de pronto los días trepan a los años (o sea, *tempus fugit).* Y he aquí su corazón andando mientras él, sosteniéndose, está cansado, y los pájaros de la estación ausente (quizás la primavera) se despiden a su lado. El, admitiendo y admirando el cielo, está pensando con inseguridad, sentado en ese borde (entre la tierra, el mar y el cielo, v. 185), el cielo tejido con aguas (lluvia) y papeles (quizás los que usa el poeta para cantar la belleza del cielo, v. 186). El comenzó a hablarse en voz baja decidido a no salir, arrastrado por la respiración de sus raíces, cual inmóvil navío ávido de esas lenguas azules (quizás los caminos azules del mar, v. 189). El tiembla, y los peces comenzaron a seguirle; tiraba a cantar con la grandeza ese instante de sed, quería cantar sentado en su habitación aquel día (en el poema tenemos «ese», en concordancia con «tú», sujeto de querías, v. 192), pero el aire estaba frío en su corazón, como en una campana; un cordel delirante (una fuerza amorosa, v. 194) iba a romper su frío; a él entre tanto se le durmió una pierna en aquella posición y habló con ella (quizás con su amada, v. 195) diciéndole que su alma le pertenecía. El cielo era una gota que sonaba cayendo en la gran soledad. El presta atención y el tiempo como un eucaliptus (largo como un eucaliptus, v. 198), canta frenéticamente de un lado a otro, de modo que pudiera pensarse en la existencia de un ladrón silbando. El se paró cual caballo de barrancas que está sobresaltado, ansioso, inmóvil y sin orinar. En ese instante él jura que al atardecer

llega cual pescador satisfecho con su canasto vivo (todavía es de día) en la debilidad del cielo (al atardecer, cuando llega la obscuridad, v. 204).

Se pregunta el vate a quién compró la soledad que posee y quién le da la orden para que apresure la marcha del viento, que es cual flor de frío entre las hojas inconclusas. A la tormenta le dice que si lo llama ella resuena como un tren. La tormenta se convierte en una ola triste caída a sus pies, y él le pregunta quién le habla. El vate, sonámbulo de sangre (lleno de vitalidad), partía cada vez en busca del alba.

El barco reconoce a la amada lejos y apartada, e inclinado en sus ojos busca el ancla perdida que ella tiene florida adentro de los brazos de nácar, donde él desea anclarse («para terminar, para no seguir nunca», v. 214); por esta razón él la alaba a ella, seguidora de su alma, y la busca mirándola hacia atrás, y (ve que) cada vez entre los signos del regreso está llena de pájaros que duermen como el silencio de los bosques. Ella, cual pesado y triste lirio, mira hacia otra parte cuando él le habla y se duele de su mujer tan distante. En esta situación él le pide que apresure el paso y que encienda las luciérnagas (v. 220). El ve una abeja volando (quizás una esperanza, v. 221), abeja que ahora ya no existe, pues es una pequeña mosca con patas lacres, y mientras ésta golpea el vuelo de la amada (v. 222), él inclina la cabeza desvalidamente y sigue un cordón (un camino) que marca siquiera una presencia, una situación cualquiera. El oye adornarse el silencio con olas sucesivas, y ecos aturdidos vuelven y revuelven; entonces el poeta canta en alta voz: «párate, sombra de estrella, en las cejas de un hombre a la vuelta del camino» (quizás la sombra de estrella pueda dar protección y luz al poeta en su vivir-caminar, v. 227). Esta sombra lleva a la espalda una mujer pálida de oro parecida a sí misma. Todo está perdido, las semanas están cerradas (o sea, el tiempo pasó, v. 229), y él ve dirigirse el viento con un propósito seguro, como una flor que debe perfumar. El vate abre el otoño taciturno y visita la situación de los naufragios en el fondo del cielo; entonces aparecen pájaros como letras (en donde los pájaros nos traen a la imaginación la posibilidad de huir del naufragio volando, y las letras la posibilidad de evasión que tiene el poeta, v. 233). El alba se divisa apenas como la cáscara de un fruto (que hay que romper para obtener lo fructuoso, como hay que romper el alba para tener luz, v. 234), o bien la amada sumerge sus pies en otra distancia; entonces el día es de fuego y se apuntala en sus colores, y en el mar de trapos verdes (algas) murmullan las salivas (las olas cargadas de espuma, v. 237) diciendo: «yo soy el mar, el movimiento

atraído, la inquieta caja» (vs. 237-38). El poeta tiene fresca el alma con todas sus respiraciones, a las que sofoca al lado de las noches antárticas, y se pone la luna a la que, como una flor de jacinto, moja su lágrima lúgubre. El está cansado y su vida anda con todos los pies parecidos (con monotonía), se sobresalta, se llena de terror transparente, y está solo en una pieza sin ventanas (que acentúa la soledad) sin tener que hacer con los itinerarios extraviados (sin norte, v. 245).

El vate ve llenarse de caracoles (estrellas) las paredes (firmamento) como orillas de buques, pega la cara a ellas (las paredes) profundamente absorto (por la belleza del firmamento), siguiendo a un reloj (el tiempo) y desamando la noche, la cual quiere que pase con su tejido de culebra con luces (donde se apunta a las constelaciones, v. 249) mientras su cinturón, la bóveda celeste, cual guirnalda de fríos, da vueltas muchas veces. El se considera cual yegua que sola galopa perdidamente a la siga del alba muy triste y trata sin cesar de adivinar (el porvenir, quizás) cuando va con su sordera estremeciéndose. Los habitantes acostados saltan como elásticos o peces, mientras las alas (los sentidos) del poeta absorben como el pabellón de un parque con olvido; los puertos amanecen como herraduras abandonadas, y él se descubre y canta en la carpa delirante, como un equilibrista enamorado o como el primer pescador. El bardo se objetiviza y se ve como un pobre hombre que, temblando como una gota, aísla un cuadrado de tiempo complementamente inmóvil (v. 259).

El mes de junio se extendió de repente en el tiempo con seriedad y exactitud; el poeta, como un caballo y en el relámpago (en la luz), cruzó la orilla (de la obscuridad); entonces el crujir (el cambio) del aire pacífico, en relación con la atmósfera de muerte que sigue, era muy grande, pero frente a la luz tenemos: los cinematógrafos desocupados, el color de los cementerios, los buques destruidos, las tristezas encima de los follajes, la noche tirante (que tira) bailando su trapo (de obscuridad nocturna) encima de las astas de las vacas y, por fin, el movimiento rápido del día igual al de las manos que detienen un vehículo. El comía asustado ante una lluvia que crece como las plantas y ante las victrolas (fonógrafos) ensimismadas (que no dan música, alegría). Todo lo celebró el poeta, personas de corazón voluntarioso, en un tren de satisfacciones desde donde su retrato (el del vate) tiene detrás el mundo que describe con pasión (es decir, detrás, en su recuerdo, está el mundo que describe): los árboles interesantes como periódicos, los caseríos, los rieles, el lugar decaído en que el arco iris deja su pollera (falda) enredada al huir. Todo esto cantó como (lo cantan los poetas), los filósofos y las parejas de ena-

morados. El, entusiasta y sencillo, comienza a celebrar estas cosas con la alegría de los panaderos contentos. Entonces amanecía débilmente con un color de violín, con un sonido de campana, con el olor de la larga distancia. Ahora el poeta le pide al barcarolero de las largas aguas que le devuelva la gran rosa (la alegría), la sed traída al mundo (el amor, v. 281) a donde él va, considerando las cosas iguales, y la noche importante y triste donde está la querella (la lucha) del vate. En esto una gaviota crece en las sienes (de la amada: «tus», v. 285), y su corazón (de él) está cantando (se encuentra alegre). Le pide que le marque su pata gris llena de lejos, donde está su viaje (de ella) de la orilla del mar amargo o bien que le espere.

El vaho se despierta como una violeta, pues al árbol de la noche querida (firmamento) se sube un niño a robarse las frutas (es decir, el sol naciente se lleva las estrellas de la noche, vs. 289-90). Y los lagartos (lo que se mueve, la vida) brotan de la pesada vestidura (del sueño, de la obscuridad). Entonces el día salta encima de su abeja (la tierra), y el poeta está de pie en la luz como el mediodía en la tierra. El quiere contar todo esto con ternura ante el centinela de las malas estaciones (el tiempo), que está allí cual pescador intranquilo, y le pide que le deje adornarle, por ejemplo, con un cinturón de frutas y con melancolía dulce (v. 297); le ruega que le espere hacia donde él va: el atardecer, la comida y las barcarolas del océano. Grita de nuevo el poeta para que el tiempo (entiéndase, la vida) le espere y se espere adelantándose como un grito y atrasándose como una huella (que suele perdurar), sentado en la última sombra, o todavía después, un después que admite un «todavía» final que es un intento de perpetuidad.

III

¿Hay una intepretación de *Tentativa del Hombre Infinito* que sea la única válida? No. Ya hemos dicho que la ciencia literaria se caracteriza por su plurivalencia. Es precisamente en la poesía donde esa plurivalencia se hace más patente. Umberto Eco nos recuerda que:

> «... uno degli elementi di singolarità del discorso estetico sia dato propio dal fatto che viene rotto l'ordine probabilistico del linguaggio, atto a veicolare significati normali, proprio per accrescere il numero dei significati possibili» (16).

(16) Umberto Eco: *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (Milano, Valentino Bompiani, 1962), p. 103.

Lo que hemos hecho, por de pronto, es presentar una interpretación sistemática basándonos en la estructura lingüística del poema.

Un primer enfoque estilístico en *Tentativa del Hombre Infinito* exige un detallado examen de sus metáforas. A tal efecto, dividimos su estudio en cuatro grupos.

Primero destacan las relacionadas con el hombre en general o con el poeta y su amada en particular. Nos encontramos así con: la tristeza del hombre tirada entre los brazos del sueño (v. 4); el corazón que es un árbol de estertor, un candelabro de llamas viejas y un distante incendio (vs. 10-12); los animales del sueño, pesadillas (v. 34); el corazón que ahora se nos presenta como estrella retardada, embarcadero de las dudas y bailarín en el hielo (vs. 45 y 47); el poeta recoge el cordel, el recuerdo (v. 50); el tiempo persigue un espigón de metales dolientes al borde de las aguas, todos los dolores del vate (v. 51); puede estarse ante una soledad de tinieblas difíciles (v. 60); no se sabe hacer el canto de los días, alegrías, pero sí el de las noches, tristezas (vs. 72-73); él preña la altura de mariposas negras, su imaginación de tristezas (v. 85); el corazón es un bailador asombrado en las grandes mareas, tribulaciones (v. 94); se tiene redes, penas que dificultan la vida (v. 108); o bien una familia desventajosa (v. 125); que son los parientes de la amada (v. 127); la vida será la hermana del hombre (v. 133); el poeta deshoja nombres, materia prima de sus poemas, y las altas constelaciones de rocío, es decir, las estrellas (v. 134); los pájaros de la sed del hombre protegen a la amada (v. 141); sostiénese una flor dolorosa, vida apenada, entre cuyos pétalos giran los días (vs. 176-77); se acortan distancias resolviendo de la sombra el metal de las últimas distancias (vs. 178-79); las alegrías juveniles, pájaros de la estación ausente, se despiden (v. 183); él es un inmóvil navío ávido de lenguas azules (v. 189); un cordel delirante rompe el frío de su corazón (v. 194); está sonámbulo de sangre (v. 210); oye adornarse el silencio con olas sucesivas (v. 225); la amada tiene húmedos terrones y red confusa (v. 117) la mujer querida es una palabra de alas puras (v. 136).

El segundo lugar lo ocupa la noche y sus elementos afines: noche sin llaves (v. 30); noche de hélices negras (v. 37); huracán muerto por el que resbala la obscura lava, es decir, sus sombras (v. 88); es la horca del crepúsculo (v. 106); tiene las paredes azules, con lo que se hace referencia al firmamento (v. 135); baila entre sus redes, o estrellas (v. 163); tira su trapo, u obscuridad envolvente (v. 266); recoge una mariposa húmeda, la luna, y tiene que anudarle su cinturón de estrellas esforzadas al poeta (vs. 24-25); con la noche se terminan las últimas hogueras (v. 6); ésta es de hojas (v. 14); el

crepúsculo rueda apagando flores (v. 21); en ella hay una proa de minerales azules, que trepa al corazón (v. 61); y una presencia sin límites o universo (v. 66); las estrellas descienden a beber al océano (v. 75); tenemos un pozo inverso, o bóveda celeste (v. 82); algo, la luz, que no le pertenece a la noche, desciende de su cabeza o firmamento (v. 102); tiene una mano levantada, iluminada, que es el firmamento estrellado (v. 103); y éste es un molino que se revuelve a grandes llamaradas (v. 110); el cielo está tejido con aguas y papeles (v. 186); las estrellas son como caracoles que se pegan a las paredes, entiéndase del firmamento (v. 246); las constelaciones son tejido de culebra con luces (v. 249); la noche tiene una guirnalda de fríos, formada por sus estrellas (v. 250).

En tercer lugar tenemos la naturaleza, como hostil maleza mecedora de los pájaros (v. 58); viento socavador del cielo (v. 64); animal de la noche, que es el viento (v. 71); la lluvia que cae en pétalos de vidrio (v. 169); las altas insistencias del mar, o sea, las olas (v. 171); trapos verdes o algas y la saliva o espuma del mar (v. 237); el arco iris que, con sus colores, forma una pollera que deja al huir (vs. 274-75). Hay cierta referencia al mundo animal: el sol se repliega con fría furia de plumas (v. 80); las bestias duermen sus duros lirios, es decir, sus duros trabajos (v. 84); los lagartos brotan de su pesada vestidura (v. 291).

En cuarto y último término encontramos metáforas referidas al día, que puede ser de altas velas (v. 45); el día y la noche son dos paredes (v. 104); los crepúsculos son dos radiantes ruedas de piedra (v. 105); el atardecer es un pescador satisfecho con su canasto vivo, éste es el momento de la debilidad del cielo (vs. 203-04); el día salta encima de su abeja (v. 292). Relacionado directamente con el día está el sol, que es corazón del mundo (v. 79); niño que sube al árbol de la noche a robarse las frutas (vs. 289-90).

Para expresar metafóricamente lo humano, se utilizan elementos del mundo inanimado: incendio (v. 11), estrella (v. 45), embarcadero (v. 47), espigón de metales (v. 51), tinieblas (v. 60), terrones (v. 117), constelaciones (v. 134); metal (v. 179); o bien del mundo animado: árbol (v. 10), animales (v. 34), mariposas (v. 85), pájaros (vs. 141 y 183), flor (v. 176). Finalmente, recurre a creaciones de la persona o a ella misma: candelabro (v. 10), cordel (vs. 50 y 194), redes (v. 108), navío (v. 189), nombres (v. 134), palabra (v. 136), silencio (v. 225), canto (v. 72), brazos (v. 4), bailarín y bailador (vs. 47 y 94), familia (v. 125), parientes (v. 127), hermana (v. 133).

Siguiendo esta clasificación de los elementos metafóricos, para expresar el mundo inanimado y animado tenemos: huracán (v. 88),

hogueras (v. 6), hojas (v. 14), minerales (v. 40), luz (vs. 49 y 61), aguas (v. 186), viento (v. 64), olas (v. 171), estrellas (vs. 25 y 75), flores (v. 21), lirios (v. 84), plumas (v. 80), bestias (v. 84), lagartos (v. 291), caracoles (v. 246), culebra (v. 249), papeles (v. 186), llaves (v. 30), hélices (v. 37), paredes (v. 135), redes (v. 163), tren (v. 61), corazón (v. 79), cabeza (v. 102), mano (v. 103), saliva (v. 237) guirnalda (v. 250), niño (v. 289).

Sólo cuando se nos habla de la presencia sin límites (v. 66), se abandona el mundo de lo tangible. Sin embargo, en este poema se consigue crear todo un mundo psíquico utilizando un conjunto de elementos concretos: las pesadillas como animales del sueño, el corazón en una estrella retardada, el recuerdo en figura de cordel, etc. De este modo el poeta consigue una especie de transmutación semántica basada en una asociación de ideas que el lector debe descubrir; así se relacionan las grandes mareas con las tribulaciones, las redes con las penas que dificultan la vida, la flor dolorosa con la vida apenada, los pájaros de la estación ausente con las alegrías juveniles pasadas, y así sucesivamente. Este método asociativo es el que hemos utilizado para hallar el segundo término de la comparación que existe subyacente en las metáforas. Todas pueden reconstruirse en estos términos siguiendo la interpretación que hemos dado a este poema.

Otro enfoque estilístico consiste en ver que los versos que estudiamos tienen una gran trabazón, por el hecho de adoptar una estructura paralelística, que puede manifestarse en formas evidentes:

«¡oh matorrales crespos adonde el sueño avanza trenes!,
¡oh montón de tierra entusiasta donde de pie sollozo!,
¡oh noche mía en mi hora en mi hora furiosa y doliente!»

(vs. 26, 27 y 31).

«la noche de esmeraldas y molinos se da vuelta la noche
de esmeraldas y molinos» (v. 52).
mis alegrías muerden tus tintas
mi alegre canto de hombre chupa tus duras mamas
mi corazón de hombre se trepa por tus alambres»

(vs. 89-91).

«apresura el paso apresura el paso y enciende las luciérnagas»

(.v 220).

«sentado en esta última sombra o todavía después
todavía»

(vs. 301-302).

Pero es la insistente repetición de un sujeto, de un complemento o de un verbo, el tipo de paralelismo que mejor trabazón lleva a cabo en este poema. Veamos algunos ejemplos: del verso 24 al 40 hay una

serie de imperativos: recoge, anúdame, acoge, crúzalo, procrea y amárrate; del verso 88 al 103 la noche viene aludida por tu (v. 88), tus (v. 91), tu (v. 93), mía, en cuanto indica el género de la noche (v. 95), tu (v. 96), ti (v. 99), te (v. 101), te (v. 102), te (v. 103); del verso 116 al 133 tenemos un doble paralelismo, por una parte «yo»: desinencial (v. 116), mí (v. 119), mi (v. 123), mi (v. 124), yo desinencial (v. 125), mía y mi (v. 126), yo desinencial (v. 128), mi (v. 129), mi (v. 130), mía (v. 132), mi (v. 133); por otra parte «tú»: tus (v. 119), tú (v. 123), ti (v. 125), tus (v. 127), tú (v. 127), te (v. 128), tú (v. 131), tu (v. 132), ti (v. 133); otro paralelismo doble entre «yo» y «tú» lo encontramos en los versos 211 a 220; luego se repiten varios verbos conjugados en primera persona: veo, inclino, sigo, oigo (vs. 221, 223-25); y finalmente, una alternancia de «tú» y «yo» termina esta composición poética a partir del verso 286. Este paralelismo, con su fuerza repetitiva, ayuda a dar la impresión de que el poeta intenta una y otra vez crear una atmósfera de tentativa que se consigue despertar en el lector.

Tentativa del Hombre Infinito se inicia con la descripción de un cuadro nocturno; luego aparece el yo del poeta en una relación múltiple: con la amada y con los elementos de la naturaleza, en donde la noche, el firmamento, el mar y el mundo animado e inanimado son descritos en función del plurivalente estado anímico del poeta: temor, ansiedad, vacilación, intensa relación con la amada, soledad y tristeza. Al final se le pide al tiempo que espere; esta petición es inalcanzable ante el día que avanza, es una tentativa de salvación de lo finito.

Podemos afirmar que este poema de Neruda es, desde el punto de vista de su «significante», surrealista; afirmación que nos viene avalada por su complicadísima estructura sintáctica, en la que a menudo se infringen las reglas convencionales del lenguaje, y por la fuerza creadora de sus difíciles metáforas que, por medio de asociaciones, transforman elementos simples en otros capaces de describir estados psíquicos. Desde el punto de vista del «significado», tiene rasgos típicamente románticos: importancia central del «yo» y de su mundo psíquico, así como del escenario nocturno en el que la naturaleza y sus fuerzas ocupan un lugar destacado junto a la mujer amada.

FRANCESC GADEA-OLTRA

Assistant Professor
Department of Modern Languages, Literatures, and Linguistics.
Bucknell University
LEWISSBURG, Pennsylvania 17837 (USA)

DESTRUCCIONES: DE *RESIDENCIA EN LA TIERRA* A *GEOGRAFIA INFRUCTUOSA*

Geografía infructuosa (1) es el último libro de Pablo Neruda publicado en vida del poeta que ofrece temas variados (algunos nuevos; otros constantes en su obra) con los cuales es posible configurar, parcialmente al menos, su personalidad de los últimos años. En particular nos permite conocer al Neruda del período que comienza posiblemente poco antes de su nombramiento como representante diplomático del gobierno chileno en París, cargo que desempeña hasta principios de 1972. Cabe también aventurar que los temas estudiados aquí aparezcan nuevamente en uno o más de uno de sus libros aún inéditos (2) *Jardín de invierno, Libro de las preguntas, La rosa separada, El mar y las campanas, El corazón amarillo, Defectos escogidos* y *2000* (3). (Ciertos motivos poéticos empleados por Neruda en *Geografía infructuosa* —el mar, las campanas, el color amarillo, el invierno— sirven de título a algunos de los siete volúmenes que intentaba publicar para la celebración de sus setenta años.)

Debido a que los poemas (33 en total) que componen *Geografía infructuosa* —escritos en 1971 en los más diversos paisajes y circunstancias— son testimonio de «desplazamientos, enfermedades, alegrías y melancolías» (4), no guardan gran unidad entre sí en cuanto a su temática. Sin embargo, el tono que predomina a lo largo del libro

---

(1) Pablo Neruda: *Geografía infructuosa*, Editorial Losada, S. A. (Buenos Aires, 1972).

(2) Este estudio comenzó a escribirse el 16 de diciembre de 1973.

(3) La información referente a los libros inéditos de Pablo Neruda se ha tomado de las declaraciones hechas por Matilde Urrutia en Caracas y publicadas en *La Nación* (San José, Costa Rica), lunes 26 de noviembre de 1973.

(4) Neruda escribió:

> «El año 1971 fue muy cambiante para mis costumbres. Por eso y por no aparecer enigmático sin razón esencial, dejo constancia de desplazamientos, enfermedades, alegrías y melancolías, climas y regiones diferentes que alternan en este libro. Algo fue escrito entre Isla Negra y Valparaíso, y en otros caminos de Chile, casi siempre en automóvil, atrapando el paisaje sucesivo.
>
> También en automóvil muchos otros poemas fueron escritos en otoño e invierno por los caminos de la Normandía francesa.»
>
> (Pablo Neruda: *Geografía infructuosa*, p. 153)

-salvando las poquísimas «alegrías» a que se refiere Neruda— es el de un pesimismo y una angustia raigales no manifestados tan expresa ni repetidamente desde la época de *Residencia en la tierra* (5). Las causas de este sentimiento son ahora, en *Geografía* (6), muy diferentes. En la época de *Residencia en la tierra,* Neruda revelaba el sufrimiento de sentirse parte de un mundo que se descomponía, que se venía abajo, que se —perdóneseme el empleo del término ya tan trillado— «desintegraba». Neruda había llegado a esta visión de la realidad mediante un largo proceso que comenzaba desde su niñez, con la experiencia del terremoto, la lluvia incesante —que en *Residencia* aparece ya asociada a la muerte y, directa o indirectamente, a la desintegración del mundo circundante— (7), el huracán y el incendio. El propio Neruda se ha referido a todos estos desastres:

> Siempre recordaré los calcetines mojados junto al brasero y muchos zapatos echando vapor como pequeñas locomotoras. Luego venían las inundaciones, que se llevaban las poblaciones donde vivía la gente más pobre, junto al río. También la tierra se sacudía, temblores. Otras veces, en la cordillera asomaba un penacho de humo terrible: el volcán Llaima despertaba.

---

(5) El sentimiento de angustia en el Neruda de *Residencia en la tierra* y el tema de la descomposición de su mundo circundante, han sido estudiados exhaustivamente por Alfredo Lozada en *El monismo agónico (Estructura, significado y filiación de «Residencia en la tierra»),* B. Costa-Amic, Editor (México, D. F., 1971).

(6) A menudo al referirme a *Geografía infructuosa* abrevio *Geografía.*

(7) En otro lugar [*Pablo Neruda y el «Memorial de Isla Negra». Integración de la visión poética,* Ediciones Universal (Miami-Zaragoza, 1972)] he aclarado en detalle el valor negativo de la lluvia. En *Memorial de Isla Negra,* la lluvia está asociada a la muerte del padre y la madrastra, o aparece como fuerza devastadora o como agente demoníaco. Alfredo Lozada ve, ya desde la época de *Residencia,* este sentido en la lluvia. Al referirse al conocido poema de Neruda «Alberto Rojas Jiménez viene volando» escribe:

> «La imagen del desventurado amigo que, entre botellas de bebidas amargas y entre los anillos funestos que el anisado deja en las copas, parece la de un angel martirizado (v. 39), se desencadena luego en la lluvia simbólica de su propia desintegración:
>
> *Sobre tu cementerio sin paredes*
> *donde los marineros se extravían*
> *mientras la lluvia de tu muerte cae,*
> *vienes volando.*
>
> *Mientras la lluvia de tus dedos cae,*
> *mientras la lluvia de tus huesos cae,*
> *mientras tu médula y tu risa caen,*
> *vienes volando.*
>
> *Sobre las piedras en que te derrites,*
> *corriendo, invierno abajo, tiempo abajo,*
> *mientras tu corazón desciende en gotas,*
> *vienes volando.*
>
> La visión del vuelo decae entonces como si la sensación de la lluvia le hubiera robado ímpetu al anhelo de persistencia; el hecho de la muerte, del muerto, ha reaparecido sobrecogedoramente en la imaginación [......]»
>
> [Alfredo Lozada: *op. cit.,* pp. 263-264.]

> Pero lo peor eran los incendios. En el año 1906 ó 1907, no recuerdo bien, fue el gran incendio de Temuco. Las casas ardían como cajitas de fósforos. Se quemaron veintidós manzanas. No quedó nada, pero, si los sureños saben hacer algo de prisa, son las casas. No las hacen bien, pero las hacen. Cada sureño tiene tres o cuatro incendios totales en su vida. Tal vez el recuerdo más remoto de mi propia persona es verme sentado sobre unas mantas frente a nuestra casa, que ardía por segunda o tercera vez (8).

La «desintegración del cosmos» es, pues, un aspecto *real* en la vida de Neruda que va madurando desde su niñez hasta encontrar en la poesía de *Residencia* su expresión poética. Dadas las circunstancias en que gran número de poemas de *Residencia* fueron escritos —la soledad y las privaciones de su estancia en el Oriente—, es posible concluir también que el medio donde el poeta se movía entonces contribuyó de modo decisivo a fijar artísticamente esta visión que se había ido desarrollando desde otras épocas, desde otros ámbitos.

La toma de conciencia política de Neruda, a raíz de la guerra civil española, lo llevará en adelante a evitar en su poesía la angustia personal de *Resistencia.* A partir del *Canto general* se encontrarán sólo esporádicamente poemas que muestran a un Neruda apesadumbrado por su existir individual. La angustia (ora creada por la «desintegración» del mundo, ora creada por otros aspectos dolorosos de su experiencia personal) no va a aparecer como constante temática de su poesía hasta *Geografía infructuosa,* si bien ya desde los dos últimos libros de *Memorial de Isla Negra* (9) —*El cazador de raíces* y *Sonata crítica*— hay indicios de que Neruda se mueve en esa dirección.

Ahora bien, importa insistir, para lo que expondré más adelante, que el mundo en perpetua desintegración de *Residencia* incluye al poeta como elemento *desintegrable;* en otras palabras, el resultado último de esta «desintegración» sería su propia muerte. La muerte personal era así vista como parte del proceso. Después de *Residencia,* la muerte propia, en virtud del tono e intención de la obra posterior, aparece más bien como tópico poético. En 1964, cuando se publican los cinco volúmenes de *Memorial* (10), se observa un cambio de actitud: el poeta contempla ahora la muerte como algo inminente, una

(8) Pablo Neruda: *Obras completas,* Editorial Losada, S. A. (Buenos Aires, 1962), p. 24.

(9) Pablo Neruda: *Memorial de Isla Negra (Donde nace la lluvia, La luna en el Laberinto, El fuego cruel, El cazador de raíces, Sonata crítica),* Editorial Losada, S. A. (Buenos Aires, 1964). Por ser *Memorial de Isla Negra* la más extensa colección de poemas publicada por Neruda en los últimos años donde aparecen *motivos* que en *Geografía infructuosa* constituyen constantes temáticas, me veo obligado a referirme frecuentemente a este poemario de 1964.

(10) A menudo al referirme a *Memorial de Isla Negra* abrevio *Memorial.*

realidad que en cualquier momento puede presentarse (11). Sin embargo, a pesar de esta preocupación por un problema que humanamente —biológicamente— lo toca, la muerte es con más frecuencia tema de recreación poética en *Memorial* (12).

En *Geografía infructuosa*, por el contrario, el sentimiento de angustia provocado por la proximidad de la muerte es la tónica general del libro. El sufrimiento que antes provocaba en Neruda la «desintegración de su mundo», es ahora creada por la «desintegración real del poeta», quien se nos muestra viejo y enfermo, cerca ya de la muerte: el invierno aludido en tantos poemas de *Geografía.*

El tema de la muerte aparece en el libro con numerosos matices: como simple tópico poético, la muerte como continuación de la vida en un proceso cíclico e interminable, la muerte metafórica, transformada en *invierno* o en *noche*, la muerte real. A continuación pormenorizaré estas variantes.

Geografía infructuosa comienza con un poema —«El sol»— cuyo tema —*la luz*— va a repetirse en otros lugares del libro. El *sol* y la *luz* son parte del *día*, y el *día* es para Neruda, aquí, uno de los tantos fenómenos cíclicos naturales que pueden asociarse al proceso de *vida-muerte* que él habrá de experimentar como parte de la naturaleza. Apunta así Neruda, como en tantas otras ocasiones, al «arquetipo» de los ciclos solares: el renacer con la primavera y el morir con el invierno.

El poeta, como parte de la naturaleza, puede participar con ella de sus procesos cíclicos, ser como el día que siempre renace, o como la primavera que resurge tras la aniquilación del invierno (la muerte). Desde la época de *Residencia* Neruda comienza su movimiento hacia lo elemental y natural, porque sabe que allí reside la única posibilidad de perduración —«Entrada a la madera» *(Residencia en la tierra),*

---

(11) Algunos poemas de *Memorial* presentan esta visión real de la muerte. Por ejemplo:

Toda palabra muere y todo muere
y es de silencio y frío la materia
del muerto y del sarcófago.

[Pablo Neruda: *Memorial*, vol. 3, p. 52.]

y supe así que así es morirse:
es irse y queda todo:
es morirse y la Isla
floreciendo,
es irse y todo intacto:

[Pablo Neruda: *Memorial*, vol. 3, p. 97.]

(12) Veánse en Luis F. González-Cruz: *Pablo Neruda y el «Memorial de Isla Negra»*, los subcapítulos dedicados a «El mar» y «Las raíces que conducen a la inmortalidad». Allí se expone cómo Neruda concibe una *inmortalidad poética* que lo hace infinito más alla del término de la existencia.

«Disposiciones» *(Canto general)* (13), por ejemplo—. Más recientemente, en *Memorial,* Neruda expresa claramente esta noción: el poeta busca a través de las raíces, en la tierra, el origen, el centro transformador que lo convertirá en una nueva forma de vida (14). Este *leitmotiv* ha sido, por cierto, muy bien caracterizado por Northrop Frye, quien escribe, a próposito de los poetas (y críticos):

> Poets, like critics, have generally been Spenglerians, in the sense that in poetry, as in Spengler, civilized life is frequently assimilated to the organic cicle of growth, maturity, decline, death, and rebirth in another individual form (15).

En *Geografía,* el ciclo de «crecimiento, maduración, declinación, muerte y renacimiento» se ha transferido al ciclo «día-noche-día» y al ritmo de las estaciones.

El poeta, en «Pleno invierno», observa el día como si éste fuera un producto suyo:

Yo observo el dia como si lo criara,
como si yo lo hubiera dado a luz
desde que llega, oscuro, a mi ventana
como un pájaro negro
hasta que convertido en nieve y luz
palpita apenas: vive.

(*G.* p. 121) (16)

Y el poema termina con una alusión al movimiento cíclico del día que se repite al día siguiente:

hasta volver mañana a mi ventana.

(*G.* p. 121)

---

(13) En «Disposiciones», los *elementos naturales* que el poeta quiere para sí son el *mar* y la *tierra,* asociados a la inmortalidad a través de la larga obra de Neruda:

saben
que allí quiero dormir entre los párpados
del mar y de la tierra...
Quiero ser arrastrado
hacia abajo en las lluvias que el salvaje
viento del mar combate y desmenuza,
y luego por los cauces subterráneos, seguir
hacia la primavera profunda que renace.

[Pablo Neruda: *Obras completas* (1962) pp. 672-674.]

(14) Véase Luis F. González-Cruz: *op. cit.,* pp. 125-134.

(15) Northrop Frye: *Anatomy of Criticism,* Princenton University Press, Eight Printing (New Jersey, 1957) p. 160.

(16) En la transcripción de fragmentos de *Geografía Infructuosa* abrevio el título con una *G* y anoto a continuación el número de la página; estas citas se toman de la referida edición de Losada.

El poeta con sus labores se inmortaliza y puede continuar *su ayer.* Con cada día él se recomienza:

No sólo son los ojos
los que integran
la infinita limpieza, el sano cielo,
los matorrales, la salud silvestre,
sino el ir y venir de tus trabajos:
y este recomenzarte cada día
alcanzarte cansado y renacerte,
vivirte una vez más y continuarte
volcando sombra y sangre, tierra y tierra
en lo que te tocó para sembrar,
para cavar y para cosechar,
para parir y para continuar
tu ayer y tu seguir en este mundo.

(*G.* p. 41)

El poeta, aun cuando ve la posibilidad de la muerte, reafirma su existencia en la certeza de que el próximo día lo traerá de nuevo a la vida. En los versos que se transcriben a continuación, Neruda expresa que el día «nos entrega y nos roba claridad»; el día es *tiempo,* tiempo lineal que se acumula en la vida del poeta acercándolo cada vez más a la muerte *real,* pero, al mismo tiempo, el día es *luz, renacer de las tinieblas* de la noche, y con este renacer el poeta renace *poéticamente.* Tan seguro está él de la sucesión de los días como de la *vida poética* que sucederá a su muerte —representada en varias ocasiones por las sombras o la noche—:

Y cada día con su copa abierta
nos entrega y nos roba claridad
hasta que naufragamos en la sombra
con el navío y con los pasajeros,
con el pequeño mundo de aquel día.

(*G.* p. 75)

Y el poema continúa con las despedidas que establecen la idea de perduración del poeta, quien estará —aparenta no tener dudas— presente con el comienzo del día que sigue, para saludar al rayo, al cielo, al mar. Después de la sombra de la muerte o de la noche, resurgirá la luz de la vida o del día («Hasta la luz, noche sombría»):

Hasta mañana, rayo.

Hasta la luz, noche sombría.

Hasta verte otra vez alrededor,
cielo del día, cinturón del mar,
hasta ser otra vez y transcurrir
de nuevo dirigidos
por voluntad del sol o de la sombra.

(*G.* p. 76)

Los versos finales marcan un aspecto que se pone de manifiesto también en relación con el invierno como signo de muerte. El poeta escribe: «de nuevo dirigidos / por voluntad del sol o de la sombra». No sólo el sol puede «dirigirlo», sino que la sombra también puede hacerlo. La sombra de la noche, o el invierno —tal como veré más adelante—, representan la muerte, algo generalmente negativo en relación con la luz del día, o la primavera, respectivamente, pero la noche o el invierno son vistos como una forma más de los *ciclos* que, por ser interminables, aseguran la infinitud. El poeta sabe que está utilizando una serie de signos y símbolos con los cuales está creando poesía, pero, por otra parte, su poesía expresa problemas, aspectos reales de su vida. Y aunque la muerte esté tratada a veces como tema poético, con frecuencia se refiere a la verdadera muerte, a aquella que lo anulará como ser humano, como potencialidad creadora, y en tales casos, como que sigue expresándose por medio de poesía, recurre a los mismos signos o símbolos. Al recurrir, para tratar un problema real, a símbolos que ha empleado en el tratamiento poético del mismo asunto, los símbolos lo llevan una vez más al tratamiento poético de la cuestión. En otras palabras, la sombra es muerte, pero queda anulada con la presencia del día, la vida. Cuando Neruda se refiere a la muerte en un plano real, la asocia a veces con la noche (la sombra) o el invierno; en este plano *real* la muerte es el término; recuerda entonces los símbolos empleados con anterioridad y ve en el invierno y la noche una alusión a la muerte, y de inmediato hace la asociación poética, la cual lo salva «poéticamente» de la desaparición definitiva. Pero entonces, sin llegar al día o a la primavera —que en la concepción total de su sistema de símbolos poéticos representarían la vida—, se queda en la noche, las sombras o el invierno y «poetizando» trata de ver en ellos una posible forma de vida. Vida a medias, porque sabe que estará muerto, porque sabe que no habrá un nuevo día o una nueva primavera. En conclusión, que el proceso cíclico en esta doble visión —poética y real— del problema, se paraliza. Por eso lo dirige no sólo la «voluntad del sol», sino también la «de la sombra».

El invierno tiene más un sentido de muerte permanente que la noche, tal vez porque temporalmente es mayor su duración. En *Memorial* Neruda identifica la muerte (la «oscura hora») y el invierno:

He esperado este invierno como ningún invierno
se esperó por un hombre antes de mí.
todos tenían citas con la dicha:
sólo yo te esperaba, oscura hora.

(*M.* V p. 47) (17)

O también:

En este invierno como el del año futuro,
el de la inexistencia, con el frío total
y la naturaleza no sabe que nos fuimos?

(*M.* IV p. 47)

En *Geografía infructuosa* se refiere con el mismo sentido al invierno. Entre la *geografía* (alusión al título del libro) que es el territorio del poeta y su destino, «se dispuso la llave de la lluvia» —recuérdese que la *lluvia* es muchas veces en Neruda presagio y símbolo de muerte—, de manera que abre «sus cerraduras el invierno», la muerte:

Y escogí esta ceniza,
esta mañana de ojos plateados
adentro de mí mismo:
yo continué los ríos pedregosos
y las vacilaciones de la luz:
amaneciendo
entre el sol y mis ojos que se abrían,
entre este territorio y mi destino
se dispuso la llave de la lluvia.

Y abrió sus cerraduras el invierno.

(*G.* p. 60)

Ciertas referencias aluden a la muerte que el invierno representa: la *ceniza*, las *vacilaciones de la luz* (el día que apenas nacido comienza a «vacilar» con su luz) (18).

---

(17) En esta cita y las siguientes, de fragmentos de *Memorial de Isla Negra*, abrevio *M*, indico el volumen con un número romano y finalmente anoto el número de la página.

(18) Quizá se pueda deducir de estos versos una de las varias posibles explicaciones para el título de este poemario. La *geografía* del poeta es *infructuosa*, porque termina en la inexistencia del invierno, después de recorrer él sus caminos, las regiones de su vida, su territorio.

El invierno está visto en algunos poemas como una simple estación:

Hacia el mes de noviembre me dirigí, con sombrero,
enguantado.
Era invierno, en el país de Francia.

(*G.* p. 93)

Pero por regla general su alusión conlleva el significado asignado previamente. El invierno alude en la mayoría de los casos a la misma muerte a que se refiere Neruda en «Sigue lo mismo», poema que es, temáticamente, continuación de aquel transcrito parcialmente arriba, donde la lluvia desencadena el invierno de la muerte.

Ha quedado convenientemente aclarado cómo el poeta se identifica con la vida cíclica del día; el poeta y el día son una misma cosa. El «Sigue lo mismo» amanece aún antes de empezar la noche; los días (la claridad, la vida) así, se van «concentrando», como la vida del poeta; la poca vida que le queda se le escapa fugazmente:

Es tarde y es temprano a cada hora:
a cada resplandor, a cada sombra
nos amanece cada atardecer:

(*G.* p. 63)

Mientras tanto, el tiempo inalterable contempla el proceso de «desintegración». El poeta sufre los embates del tiempo, pero el tiempo permanece inmutable «sin cambiar su vestidura». Este tiempo aparece en forma dual: un tiempo que *aguarda* eternamente, y otro, como el viento-hombre que pasa, un tiempo ilusorio, rápido, atroz, que lo lleva al «rostro inevitable», el *tiempo inmóvil* de la muerte:

el tiempo inmóvil
enmascara
su rostro inevitable
y muda sin cambiar su vestidura:
noche o delgada aurora,
largo silencio de los ventisqueros,
manzana arrebolada del estío:
todo es tan pasajero como el viento:
el tiempo aguarda inmóvil,
sin color ni calor, sin sol ni estrella:
y es este absolutismo el que nos reina:

adios! adios! Y no se altera nada.

(*G.* p. 63)

Los versos finales presentan el tiempo de la muerte, cuando las «funciones» de la naturaleza se paralizan: no hay calor, color, sol o estrellas. (Nótese cómo la imagen «sin color ni calor» alude a las características del moribundo o del cadáver.) Neruda se refiere sin duda a *su* muerte y a *su* «tiempo mortal», pues el verso final muestra cómo todo sigue existiendo fuera de su tiempo, en el tiempo *inmóvil* y, por consiguiente, *permanente* de la naturaleza (19): «Y no se altera nada». En *Memorial* ya aparece esta visión; la muerte es la paralización de la vida mientras que el resto de la naturaleza sigue viviendo; sigue habiendo flores, naranjas, besos, pero el poeta no participa de ellos:

Yo volvía de lejos
para irme,
para irme de nuevo,
y supe que así es morirse:
es irse y queda todo:
es morirse y la Isla
floreciendo,
es irse y todo intacto:

* *

cien años sin tocar ni oler ni ver,
ausencia, sombra, frío,
y todo allí florido,
rumoroso:
un edificio de agua
siempre,
un beso
siempre,
una naranja
siempre.

(*M.* III p. 97)

El siguiente poema de *Geografía* continúa, completando esta trilogía («Siempre por los caminos», «Sigue lo mismo» y «Pero tal vez»), el tema de «Sigue lo mismo». El verso final de este poema —«adiós! adiós! Y no se altera nada»— sirve de comienzo a «Pero tal vez»: «Sí, no se altera nada, pero tal vez se altera / algo, una brizna, el aire, la vida, o en fin, todo». A continuación Neruda completa esta visión sombría de la muerte:

---

(19) Neruda escribe en un poema de *Memorial de Isla Negra:*

Es este invierno como el del año futuro,
el de la inexistencia, con el frío total
y na laturaleza no sabe que nos fuimos?

(*M.* IV, p. 47)

Sí, no se altera nada, pero tal vez se altera
algo, una brizna, el aire, la vida, o en fin, todo,
y cuando ya cambió todo ha cambiado,
se ha ido uno también, con nombre y huesos.

(*G.* p. 67)

En la segunda estrofa Neruda se refiere al *día* como «otro reino de pasajeros», el día que siempre recomienza (tiempo inmóvil) en el cual el hombre («tan pasajero como el viento» [«Sigue lo mismo»]) *pasa* velozmente para volver o para no volver con el siguiente día. Finalmente, el poeta nombra cosas de que se compone la naturaleza, lo que él llama su *geografía,* y repite la pregunta: «¿por qué?». La «abundancia» de la naturaleza (o de la geografía: «regiones») origina la interrogación, pues la vida no es más que un «préstamo de huesos», como afirma en *Memorial:*

estas venas llevaron
sangre mía que pocas veces vi,
respiré el aire de tantas regiones
sin guardarme una muestra de ninguno
y a fin de cuentas ya lo saben todos:
nadie se lleva nada de su haber
y la vida fue un préstamo de huesos.

(*M.* II p. 107)

Todas las cosas que forman parte de la *geografía* son inútiles, pues la geografía es tan *infructuosa* como la vida misma: la *geografía* es incapaz, con todas las cosas que la pueblan, de *fructificar* un hombre perdurable, de darle *real* inmortalidad. Y las preguntas surgen: «¿Por qué?»:

Y por qué tanta flor, tanto linaje
vegetal extendido, levantando
pistilos, polen, luz, insectos, luna
y nuestros pies y nuestras bocas llenas
de palabras, de polvo
perecedero,
aquí embarcados, aquí desarrollados
a plena deliciosa luz de cielo?

Y por qué? Para qué? Pero por qué?

(*G.* p. 67-68)

«El cobarde», uno de los cuatro últimos poemas del libro, es esencial para explicar esta visión señaladamente pesimista de Neruda. No sólo permite determinar por qué su concepción de la muerte es aquí

tan trágica, sino que además aclara por qué *invierno* tiene un sentido tan obviamente negativo en el libro. La muerte es ahora para Neruda algo real, palpable, una premonición demasiado ostensible para poder «poetizarla», algo que lo está aniquilando. De ahí la sostenida tristeza de la mayoría de los poemas de esta colección. El poeta recibe la noticia de su enfermedad —la que le quitó la vida— y significativamente se vuelve a su infancia «con miedo y ventarrón». Hace referencia a la sangre que descubre en su orina («una gota de sangre»; «un sólo pétalo del gran dolor humano [la enfermedad] / cae en tu orina y crees / que el mundo se desangra»), y con esa sangre recibe el *signo* de la muerte. Entonces, anticipando el momento final, afirma que «no hay mundo, ni bandera prometida», no hay nada, nada puede «llevarse de su haber». La vida se le presenta ahora en toda su crudeza como un simple «préstamo de huesos»:

Y ahora, a dolerme el alma y todo el cuerpo,
a gritar, a esconderme en el pozo
de la infancia, con miedo y ventarrón:
hoy nos trajo el sol joven del invierno
una gota de sangre, un signo amargo
y ya se acabó todo: no hay remedio,
no hay mundo, ni bandera prometida:
basta una herida para derribarte:
con una sola letra
te mata el alfabeto de la muerte
un sólo pétalo del gran dolor humano
cae en tu orina y crees
que el mundo se desangra.

(*G.* p. 137)

Neruda recibe el anuncio de su enfermedad precisamente en *invierno*, como expresa en la primera estrofa: «hoy nos trajo el sol joven del invierno una gota de sangre». En la segunda, el invierno es ya deliberado símbolo de la muerte. Y una vez más se pone en contraste la muerte del poeta con la vida que trae aparejada la llegada de la primavera, el «florecimiento» del cual él no podrá participar.

Así, con el sol frío de Francia, en mes de marzo
a fines del invierno dibujado
por negros árboles de la Normandía
con el cielo entreabierto ya al destello
de dulces días, flores venideras,
yo encogido, sin calles ni vitrinas,
callada mi campana de cristal,
con mi pequeña espina lastimosa
voy sin vivir, ya mineralizado,

inmóvil esperando la agonía,
mientras florece el territorio azul
predestinado de la primavera.

(*G.* p. 137-138)

Aun el invierno es pleno en contraste con la agonía del poeta que comienza a morir, *encogido,* con la *campana* de cristal (20) «callada» y la *espina* que lleva dentro, su enfermedad. La «mineralización» a que se refiere —el anuncio de la muerte real se objetiva en la *mineralización* y no en la *petrificación,* que para Neruda, como es bien sabido, tiene posibilidades de inmortalidad poética— no es la muerte absoluta, sino el estadio anterior donde la vida se paraliza y se «mineraliza» (21), cuando el hombre *rígido* e *incapaz* de «funcionar» espera el momento final. Conviene aclarar que en *Geografía* se puede apreciar una marcada diferencia entre *lo mineral* y la *piedra.* Neruda suele tomar *mineral* por *metal,* y así, aunque la piedra es en rigor un «mineral», él no la ve como tal. Esto es importante, pues en el poema siguiente del libro —«Al frío»—, Neruda utiliza una vez más la *piedra* con el sentido que le daba desde la época de *Residencia.* tal como ha documentado Amado Alonso (22).

Los versos finales de «El cobarde» revelan el temor verdadero de Neruda ante la muerte. Pero prefiere dejar el poema en un plano a la vez *real* y *poético;* por eso, como queriendo dejar al lector —o a sí

(20) En el primer poema de *Geografía infructuosa,* Neruda emplea la imagen «propaganda de cristalería» (*G.* p. 10). El *cristal* alude en ese poema. y en el transcrito aquí a la pureza-transparencia de su canto (de su campana, de su propaganda).

(21) En *Memorial* el concepto de mineralización aparece con diferentes matices. Al respecto he escrito:

> «... en el proceso de mineralización Neruda no ve la muerte absoluta. Las raíces se nutren de elementos minerales, tal como lo hacen las raíces de los versos anteriores, y esas raíces mantienen al poeta vivo: Esa raíz debe nutrir mi sangre.»

[Luis Fernández-Cruz: *op. cit.,* p. 127.]

Es posible —aunque para afirmar categóricamente algo al respecto sería necesario consultar los siete volúmenes de poemas aún inéditos— que la visión de la «mineralización» haya evolucionado en la poesía de Neruda hasta el significado con que aparece en *Geografía infructuosa.*

(22) Amado Alonso ha escrito:

> «[...] cansado de movimiento tan sin sentido, el poeta quiere descansar en los valores simples, seguros y primordiales: en la lana y las piedras, *por ejemplo.* El mismo Neruda se encarga de decirnos en *Unidad* qué es lo que de valioso ve en las piedras: las piedras son algo quieto en sí mismo, y en su fina (valiosa) materia se acumula el tiempo; las piedras están hechas de la eterna materia primigenia (de la sal y del sueño —de la perpetua vida dormida— del mar).»

[Amado Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética,* Editorial Sudamericana, cuarta edición (Buenos Aires, 1968), p. 250.]

Véase también la nota 20 de este estudio.

mismo— en la duda sobre la veracidad de la confesión que acaba de hacer, se refiere a ella también como «fábula»:

Mi verdad o mi fábula revelan
que es más tenaz que el hombre
el ejercicio de la cobardía.

(*G.* p. 138)

El último poema que trata el tema es «Al frío», donde el invierno vuelve a ser el motivo central, con una ligera variante. El poeta sabe que va a morir, que el momento se acerca, y de repente aparece el invierno con un sentido adicional: como que el *invierno* es *muerte,* y él (el poeta) *va a morir,* el invierno se convierte en algo suyo propio y con él (con el invierno) tiene ahora posibilidades de victoria frente o sobre la muerte. El frío puede así ser, de algún modo, vida, además de muerte («sólo el frío es acción: el frío vive»):

Frío de manos puras ,corazón salvaje
gritándome en los ojos
un grito que no ahoga
la inmóvil ecuación
que el cielo y la pradera establecieron:
la doctrina infinita del invierno:
luz reprimida en la extensión del día
blanco como pez muerto:
sólo el frío es acción: el frío vive (23).

(*G.* p. 141)

En un último intento de inmortalización poética, Neruda trata de igualar el frío (invierno) y la piedra (símbolo de infinitud); el frío es la piedra, la vida eterna, y a él le pide el poeta que lo «recobre», que lo salve: «¡Oh frío, ala de piedra, / recóbrame!». El invierno es, pues, así dos cosas: lo que era antes («mortal») y lo que Neruda quisiera que fuera ahora («vital»), pero en una última visión objetiva de la muerte, el invierno que la representa es definido por el poeta en su desesperanza como «indómito enemigo»:

¡Oh frío, ala de piedra,
recóbrame,
devuélveme
tu copa de energía y amenaza,
lo que el placer o la ternura roban:
tú frente a frente dándome en los ojos,
vital, mortal, indómito enemigo!

(*G.* p. 142)

---

(23) La imagen «el frío vive» repite aquella de «Primer invierno», donde ya Neruda escribe, al referirse al día de invierno: «hasta que convertido en nieve y luz palpita apenas: vive» (*G.* p. 121).

En *Geografía infructuosa* la muerte es, pues, como en ningún otro libro anterior de Neruda, más que una simple premonición o un mero tema poético, una realidad dolorosa y palpable que gradualmente —desde la revelación de la enfermedad que comenzaba— va invadiendo al poeta, lo va *mineralizando* en vida. A pesar de esta realidad, él sigue buscando la inmortalidad poética que tantas veces antes ha proclamado, pero la amenazante presencia lo hace caer en un pesimismo evidente a lo largo del libro. *Geografía infructuosa* presenta, en síntesis, la visión catastrófica de un mundo que se desintegra, pero no el mundo que lo rodea y que él ve descomponerse como espectador (espectador-partícipe en un sentido, es cierto, pero espectador al fin y al cabo), según ocurría en los poemas de *Residencia en la tierra,* sino su propio mundo, su existencia. Ahora, es precisamente aquel mundo, el externo, el que seguirá existiendo: el poeta (el hombre) desaparece y nada cambia; el tiempo de la naturaleza es inmóvil, mientras que el suyo habrá terminado para siempre, «con nombre y huesos».

LUIS F. GONZALEZ-CRUZ

220 N. Dithridge St. (1203)
PITTSBURGH, Pennsylvania 15213
(USA)

LA SINTAXIS DE LA DESINTEGRACION: SOBRE UNA ELEGIA DE PABLO NERUDA

I. LA IMAGINACION DE LA CATASTROFE

La Cosmovisión nerudiana que preside y ordena las *Residencias* —es decir, el estado de dicha obra en 1935, al ser publicados los dos volúmenes iniciales por *Cruz y Raya*— corresponde a *la imaginación de la catástrofe.* Este modo imaginario, seriamente comprometido con las turbulencias de la época, acentúa en la visión del mundo del creador el desvencijamiento perpetuo de seres y elementos y postula una representación de la realidad como irreprimible marcha del caos, en que toda esperanza afirmadora perece y se corroe. Ante esa asechanza del mundo —máximo concretarse de una visión epocal dañada o amenazada—, el poeta responde con un desolado testimonio y un amargo inventario de duelos: el ojo terrestre o submarino que recorre ese «alrededor de llanto» va de cima a sima para establecer constancias de angustia y desvalimiento.

A su amigo bonaerense Héctor Eandi (1900-1965), plantea Neruda desde Oriente esta pregunta que sintetiza muy bien el entendimiento del mundo como espacio de caídas y derrumbes incesantes: «¿No se halla usted rodeado de destrucciones, de muertes, de cosas aniquiladas?» (1).

Debemos a Amado Alonso una vasta iluminación del aspecto arriba indicado de las *Residencias,* y al crítico chileno Jaime Concha, una valiosa serie de precisiones sobre la imaginación *residenciaria* (2). Todo el libro, así mirado, participa —en cuanto posee unidad de imaginación y de concepción del mundo— del avizoramiento de nuestro final y de la permanente corrosión como amenaza palpable: la muerte a la que damos habitación —en el sentido rilkeano— como el fruto alberga al hueso. O la muerte que aguarda, como entidad con-

(1) Citado por Margarita Aguirre: *Las vidas de Pablo Neruda.* Buenos Aires: Grijalbo, 1973, p. 179.

(2) Amado Alonso: *Poesía y estilo en Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética.* Buenos Aires, Editorial Sudamericana 4.ª ed. 1968.

Jaime Concha: *Interpretación de «Residencia en la tierra»*... *Mapocho,* Santiago de Chile, I (1963), núm. 2. Reproducido en *Atenea,* Concepción, Chile, núm. 425, enero-junio 1972, pp. 41-81.

creta, en el decaer y deshacerse o desgastarse de cuerpos, organismos y cosas: de alguna manera, así, se deslizan al libro, con varia intensidad, el tema funeral, la desolación elegíaca.

Por lo mismo, hay poemas y fragmentos de *Residencia en la tierra* en que el tema funeral se aproxima a la tradición de las elegías personales. No por casual ocurrencia los dos personajes objeto de elegías son poetas: Alberto Rojas Jiménez y Joaquín Cifuentes Sepúlveda. Se da así expresión justa al concepto nerudiano de que el sujeto poético es el de vida más riesgosa y alberga como ninguno fragilidad e indefensión ante la muerte. Otras veces es el suicida que de manera cotidiana —locura, erotismo sin freno, alcohol, bohemia aniquiladora— se aproxima con morbosa imantación a un final invocado y atraído. (El retrato de Chatterton que presidía el destartalado cuarto juvenil de Neruda en Santiago puede iluminar muchos otros recintos de poesía y creación.) Otras veces, el contorno social deteriora y corrompe la figura del artista, lo arrincona, lo seduce con perspectivas falaces que anulan su mensaje o terminan por asfixiarlo en el bosque burocrático del que ninguna inspiración le salvará. Ese es el mundo que despliegan poemas como «Desespediente».

Neruda expresó de aquellos días —ecos de la Vanguardia, confusión de ismos— un juicio muy preciso y enriquecido por experiencias posteriores:

> Por una parte, el cosmopolitismo cerraba los caminos mostrando como un ideal la neurosis de arrastres de la primera guerra mundial. Por otra parte, la burguesía más refinada pedía una literatura estrictamente extranjera, reclamaba los juegos del espíritu, la deshumanización y la desnacionalización. Mientras tanto, se dejaba caer sobre los escritores hiel amarga y ácidos quemantes, hasta derribarlos, condenándolos a un suicidio lento, desenfadado y certero (3).

Así, el producto literario de dicha época es sombrío, erizado de pesimismos y un arte que de modo malsano conduce a la desesperación. Años más tarde el poeta, en camino hacia la luz más amplia de una poesía de construcción esperanzada, tal como la postula el realismo socialista, escribirá una afirmación ejemplar para Hispanoamérica y sus fuerzas creadoras:

> Todo un sistema moribundo ha cubierto con emanaciones mortales el campo de la cultura, y muchos de nosotros hemos contribuido con buena fe a convertir en más irrespirable el aire, que pertenece no sólo a nosotros, sino a todos los hombres, a los que viven y a los que van a nacer.

---

(3) Citado por Margarita Aguirre: *Las vidas...*, p. 121.

¿Por qué vamos a dejar marcada nuestra huella sobre la tierra, como la que dejaría en la arcilla mojada la desesperación del ahogado?

Sin embargo, es claro que muchos de los creadores de nuestra época no se dan cuenta de que aquello que les pareció la más profunda expresión del ser, es muchas veces veneno transitorio depositado dentro de ellos mismos por sus más implacables enemigos (4).

La debilidad del ser poético se afianza ante los ojos de Neruda ya en los años de *Crepusculario* y *Veinte poemas...*: ve desaparecer de la escena literaria santiaguina a casi todos sus jóvenes compañeros de letras. Al referirise a José A. Silva, veinte años después, y a los suicidas de la poesía hispanoamericana, precisará su idea de «las raíces exterminadoras del continente» (5).

Al quedar solo e improvisarse sobreviviente casi único en la tarea poética de su generación desaparecida, se impone en Neruda, en forma temprana, un estado de guardia sin fatiga ante la muerte solapada en el acontecer de cada día. Con acierto ha escrito Jaime Concha en «Proyección de *Crepusculario*»: «Su vountad de existencia poética nace regida por una necesidad de supervivencia. A la vez, el vacío de sus compañeros dotará al único sobreviviente (...) de una honda sensibilidad contra los poderes corrosivos de la vida» (6).

De una generación segada con la implacabilidad de un sistema de exterminio, será Neruda el sostenedor del canto extinguido, el portador de la misión de dar voz a las bocas silenciadas: Domingo Gómez Rojas (1896-1920), Juan Egaña (1896-1928), Armando Ulloa (1899-1928), Alberto Rojas Jiménez (1900-1934), Joaquín Cifuentes Sepúveda (1900-1929), Romeo Murga (1904-1925). De otros, como Aliro Oyarzún, ni las historias pormenorizadas conservan detalles cronológicos o información.

II. ALBERTO ROJAS JIMENEZ: MAGIA Y AVENTURA

De los numerosos amigos en los años de Santiago —los de las «desmedidas noches» no experimentadas antes por el joven provinciano—, uno descuella por sus atractivos mágicos y seductores, su aura incita-

---

(4) Pablo Neruda: *Discurso pronunciado en el Congreso de la Paz en México (1949). Poesía política (Discursos políticos)*. Santiago, Editora Austral, 1953. Tomo II, pp. 218-219.

(5) «Silva en la sombra», *La Nación*, Santiago, mayo 27 de 1946. Esta importante nota de P. Neruda, referida a la poesía hispanoamericana del siglo XIX, aparece en nuestra contribución «Neruda ante la poesía hispanoamericana», en *Anales de la literatura hispanoamericana*, núm. 2, Madrid, 1974.

(6) Jaime Concha: *Proyección de «Crepusculario»*, en *Atenea* XLII (1965) p. 191.

dora e imitable y el poderoso vitalismo que le impulsaba a combatir en Neruda la solemnidad y la vocación meláncolica bien establecida: Alberto Rojas Jiménez.

Pequeño poeta maldito, como apunta Neruda, «su vida descabellada era la continuación de otro suicidio». Ante los ojos, aún dormidos, del joven que llegara de Temuco al destierro santiaguino, el mago Rojas Jiménez se aparecía como el modelo que asume con arrogancia la semilla de su propio exterminio. Neruda se sintió atraído por la persona fascinante, como años después por la magia que emanaba de García Lorca: «Hasta ahora recuerdo con intensa emoción su figura que lo iluminaba todo, que hacía volar la belleza de todas partes, como si animara a una mariposa escondida» (7).

> Entre mis compañeros de aquel tiempo, encarnación de una época, gran despilfarrador de su propia vida, está Alberto Rojas Jiménez. Elegante y apuesto, a pesar de la miseria en la que parecía bailar como un pájaro dorado, resumía todas las cualidades del nuevo dandismo. Una desdeñosa actitud, una comprensión inmediata de los menores conflictos y una alegre sabiduría y apetencia por todas las cosas vitales. Libros y muchachas, botellas y barcos, itinerarios y archipiélagos, todo lo conocía y lo utilizaba hasta en sus más pequeños gestos... ¡Cuánta alegría y locura, y cuánto genio había desparramado por las calles! Era una especie de desenfrenado marinero, infinitamente literario, revelador de pequeñas y decisivas maravillas de la vida corriente...

Rojas Jiménez muere en Santiago —tan novelescamente como había existido— en mayo de 1934. Neruda, después de su breve actuación consular en Buenos Aires, ejerce iguales funciones en Barcelona, antes de pasar a Madrid. El ha contado —bellamente— cómo le llegó la noticia y qué homenaje le rindió, junto al pintor Díaz Cabezón, en la basílica de Santa María del Mar: juntos treparon por muros y altares hasta colocar unos cirios gigantescos en las alturas silenciosas y cómplices del templo de los navegantes y pescadores. Después buscaron donde beber vino, sin olvidar el «torrencial alcoholismo» —¡Poe, Darío, Pedro Antonio González!— del homeneajeado. Y cantaron.

Lo que ahora nos atrae es el homenaje poético que rinde poco después Neruda a su amigo bohemio: la elegía «Alberto Rojas Jiménez viene volando» aparece por primera vez en la *Revista de Occidente* (8) y, desde su publicación, se instituye como una de las páginas más audaces y novedosas en la tradición funeral en lengua española.

---

(7) Este fragmento y la cita que le sigue provienen de Margarita Aguirre: *Las vidas...*, obra citada, pp. 126-127.

(8) *Revista de Occidente* XII (1934), núm. CXXX, pp. 47-51. En el título: «Giménez».

III. UNA ELEGIA INUSITADA

En el mes de julio, 1934, los lectores de *Revista de Occidente* —que ya habían conocido al poeta chileno en esas páginas— se hallaron frente a un poema inusitado, vigorosamente innovador de la tradición elegíaca, de la que se apartaba con audacia: «Alberto Rojas Jiménez viene volando» (9). Se reproduce a continuación, con las variantes que presenta:

Entre plumas que asustan, entre noches,
entre magnolias, entre telegramas,
entre el viento del Sur y el Oeste marino,
vienes volando.

Bajo las tumbas, bajo las cenizas,
bajo los caracoles congelados,
bajo las últimas aguas terrestres,
vienes volando.

Más abajo, entre niñas sumergidas,
y plantas ciegas, y pescados rotos,
más abajo, entre nubes otra vez,
vienes volando.

Más allá de la sangre y de los huesos,
más allá del pan, más allá del vino,
más allá del fuego,
vienes volando.

Más allá del vinagre y de la muerte,
entre putrefacciones y violetas,
con tu celeste voz y tus zapatos húmedos,
vienes volando.

Sobre diputaciones y farmacias,
y ruedas, y abogados, y navíos,
y dientes rojos recién arrancados,
vienes volando.

---

(9) Observa J. Concha: *Alberto Rojas Jiménez viene volando* (...), antes que una elegía en el sentido clásico, en que se poetiza espiritualizadamente el dolor por el amigo ido, es la narración directa de su disgregación material. «Interpretación de *Residencia en la tierra*...», en *Atenea*, núm. citado, p. 69.

Neruda había publicado otros poemas, como «Galope muerto», en *Revista de Occidente*, y ese paso ha de considerarse como de suma importancia en su ascensión poética, que ocurre, precisamente, en su «tiempo español». Rafael Alberti y otros amigos, sabedores de la angustia con que el poeta esperaba por años la aparición de *Residencia en la tierra* en su soledad de Rangoon y Birmania, cuando servía su consulado-destierro en tales regiones, trataron de obtener que el libro fuese publicado con el sello de la revista de Ortega. Fracasaron. Como fracasó también Carpentier cuando trató de obtener la ayuda económica de la mecenas argentina señora de Alvear. Pero que el poeta chileno fuese divulgado por la *Revista*... es un aspecto decisivo en la propagación de su obra a todos los ámbitos de la lengua española.

Sobre ciudades de tejado hundido
en que grandes mujeres se destrenzan
con anchas manos y peines perdidos,
vienes volando.

Junto a bodegas donde el vino crece
con tibias manos turbias en silencio,
con lentas manos de madera roja,
vienes volando.

Entre aviadores desaparecidos,
al lado de canales y de sombras,
al lado de azucenas enterradas,
vienes volando.

Entre botellas de color amargo,
entre anillos de anís y desventura,
levantando las manos y llorando,
vienes volando.

Sobre dentistas y congregaciones,
sobre cines y túneles y orejas,
con traje nuevo y ojos extinguidos,
vienes volando.

Sobre tu cementerio sin paredes
donde los marineros se extravían,
mientras la lluvia de tu muerte cae,
vienes volando.

Mientras la lluvia de tus dedos cae,
mientras la lluvia de tus huesos cae,
mientras tu médula y tu risa caen,
vienes volando.

Sobre las piedras en que te derrites,
corriendo, invierno abajo, tiempo abajo,
mientras tu corazón desciende en gotas,
vienes volando.

No estás allí, rodeado de cemento,
y negros corazones de notarios,
y enfurecidos huesos de jinetes:
vienes volando.

Oh amapola marina, oh deudo mío,
oh guitarrero vestido de abejas,
no es verdad tanta sombra en tus cabellos:
vienes volando.

No es verdad tanta sombra persiguiéndote,
no es verdad tantas golondrinas muertas,
tanta región oscura con lamentos:
vienes volando.

El viento negro de Valparaíso
abre sus alas de carbón y espuma
para barrer el cielo donde pasas:
vienes volando.

Hay vapores, y un frío de mar muerto,
y silbatos, y meses, y un olor
de mañana lloviendo y peces sucios:
vienes volando.

Hay ron, tú y yo, y mi alma donde lloro,
y nadie, y nada, sino una escalera
de peldaños quebrados, y un paraguas:
vienes volando.

Allí está el mar. Bajo de noche y te oigo
venir volando bajo el mar sin nadie,
bajo el mar que me habita, oscurecido:
vienes volando.

Oigo tus alas y tu lento vuelo,
y el agua de los muertos me golpea
como palomas ciegas y mojadas:
vienes volando.

Vienes volando, solo solitario,
solo entre muertos, para siempre solo,
vienes volando sin sombra y sin nombre,
sin azúcar, sin boca, sin rosales,
*vienes volando**.

En la historia de la elegía funeral en lengua española —junto a textos felices y posteriores de Federico García Lorca y César Vallejo (10)—, «Alberto Rojas Jiménez» establece novedades radicales que desorientarán por largo tiempo a la crítica con su *extrañeza.* Algu-

* En *Revista de Occidente* la estrofa final tiene un verso más y distinta puntuación:

Vienes volando solo, solitario,
solo entre muertos, para siempre solo,
vienes volando. Sin sombra y sin nombre,
sin azúcar, sin boca, sin rosales,
extendido en el aire de la muerte,
vienes volando.

(10) Nos referimos al conocido «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», de García Lorca —en el cual resuena, de algún modo, el texto nerudiano—, y a la hermosa elegía de César Vallejo, «Alfonso, estás mirándome, lo veo», de *Poemas humanos,* escrita para lamentar la muerte de su amigo el músico Alfonso de Silva.

nos, como Hernán Díaz Arrieta («Alone»), se sentirán atraídos por ese poema «sobrecogedor en su desorden»; otros, como Raúl Silva Castro, no sabrán sustraerse a la impresión de las «imágenes de mal gusto» que ellos encuentran en los versos (11). Ello se explica por el hecho de que en el poema nerudiano reiterados aspectos del esquema elegiaco —panegírico, elogio de virtudes, *planto* propiamente tal— se ofrecían con un aura en todo remozada y audaz, desafiante. La enumeración *atomizada* y torrencial, la atmósfera de espesura y magia oníricas, la maraña de *disjecta membra,* el avance envolvente y ritual del estribillo martilleante y repetido como un estremecimiento de sollozos, los ritmos misteriosos, de rara circularidad fonética, organizaban un conjunto lírico que se habrá comentado con pasión en el Madrid literario de 1934, en que tanto relieve alcanzó la figura del escritor chileno. El poema, por otra parte, ilustraba de modo cabal los rasgos de la lírica del siglo XX —con anterioridad a la irrupción de la *antipoesía* que ella lleva en germen y promesa—, en cuanto se alza ante el lector como un desafío o provocación, como una página oscura y hermética, proclive al asintactismo, el delirio y la concepción visionaria, de los que no son ajenos del todo singulares aspectos de la *imaginación surrealista,* si se la entiende como patrimonio epocal y no como adscripción a «escuela» o grupo (12).

El poema, en suma, era y sigue siendo un conjunto de versos intranquilizante, en que el aplomo del lector tiende a perderse. El avance del texto es disonante en extremo; el poema no progresa en ampliaciones sintácticas, sino por agregación de elementos que acumula una impresionante enumeración caótica referida a la muerte y la destrucción o derretirse del cuerpo llorado. Todo ello a pesar del metrismo tradicional: la estrofa sáfica de versos sueltos, muchas veces explorada por el poeta (en «Angela Adónica», por ejemplo, y en otros libros posteriores a las *Residencias)* (13), como homenaje a sus días escolares y a sus primeros contactos con la lírica española de los Siglos de Oro.

---

(11) La opinión de «Alone» es mencionada por Margarita Aguirre en su libro *Las vidas de Pablo Neruda,* ya citado. Las palabras de Silva de Castro provienen de su *Pablo Neruda, Santiago,* Editorial Universitaria, 1964, p. 91.

(12) La debatida cuestión del «surrealismo» nerudiano merecería largo estudio. Algo se ha adelantado con investigaciones como las de Jaime Alazraki, por ejemplo. Neruda, sobre todo a partir de *Crepusculario,* estuvo muy expuesto al vaivén de los *ismos* del momento: cubismo, futurismo, dadaísmo, etc., con el atraso con que tales direcciones solían repercutir en Chile y América latina. En el caso del surrealismo, fue el *modo imaginario* vivificante lo que más influyó en su obra.

(13) Neruda, desde sus días de Liceo o Instituto, conocía *de coro* la oda «Al céfiro», de Esteban Manuel de Villegas.

IV. ANALISIS

Lo primero que llama la atención es el estribillo, obsesionante en su cuantía. La reiteración simétrica del *ritornello* «vienes volando» —presente como tal en veintitrés ocasiones en un conjunto de menos de cien versos— logra, por lo menos, dos funciones: impone con energía visionaria el símbolo del *vuelo* como permanencia de lo ardiente y desafiante en la existencia del «deudo» llorado. Que es conducir a altura poética significante la noción cotidiana de que nuestros muertos amados no mueren; es decir, instalar dicha noción en las cimas de la creación estética. Y, en segundo término, confiere a dicha reiteración un valor sonoro y rítmico, ritual y mágico, aceptado como el óptimo para representar la repetición sin cansancio del lamento. Así, el poema, a pesar de su onirismo y la disposición caótica de sus apasionadas series y enumeraciones de destrucción, obedece a un proceso de plasmación cautelosa y siempre sometido al control del creador. Todo ello en la tradición de E. A. Poe, que José Asunción Silva llevara a su máxima tensión dentro del modernismo literario de Hispanoamérica (14).

La noción de este permanente, inacabable *vuelo* del finado poeta y amigo encuentra apoyada su proyección imaginaria desde el plano de la anécdota biográfica, que el propio Neruda nos comunica: la habilidad de Rojas Jiménez para fabricar pajaritas de papel y hacerlas remontar es la que prepara y condiciona el vuelo poético a que su amigo le impulsará en el poema: «De don Miguel de Unamuno había aprendido (Rojas Jiménez) a hacer pajaritas de papel. Hacía una de largo cuello y alas extendidas que luego él soplaba. A esto lo llamaba darles *el impulso vital*» (15).

1-4 *Entre plumas que asustan, entre noches,*
entre magnolias, entre telegramas,
entre el viento del Sur y el Oeste marino,
vienes volando.

Por sobre la curiosa serie de elementos que la estrofa enumera —plumas, noches, magnolias, telegramas ...— y que desde el comienzo nos provocarán una visión desmembrada o desarticulada de la «realidad» que el poema convoca, en los versos iniciales destaca un morfema independiente —es decir, una partícula relacionadora— que se convierte, por iteración, en el valor más significativo de la se-

(14) La admiración de Neruda por el delicado poeta bogotano quedó expresada en el artículo que mencionamos en la nota 5.

(15) Citado por M. Aguirre: *Las vidas...*, obra antes mencionada.

cuencia: *entre*. La reiteración, desde su inicio apunta al hecho, intensificado por las venideras estrofas, de que el deudo llorado no reposa *en* tal o cual sitio. Ubicuo y volador, está *más allá*, sobre, *bajo*, *entre*, *al lado*, *más abajo*, en caudalosa acumulación. Por paradoja, el muerto es un cuerpo omnipresente que se mueve en todos los sitios y en ninguno está, por lo mismo que ya puebla «el aire de la muerte», como leemos en el verso, después suprimido, del texto primitivo. A pesar de la disposición enumerativa que los versos aportan y como es propio en ese esquema (16), hay elementos que se atraen o se imantan imaginariamente, potenciándose entre sí: las *plumas*, o sea las aves (agoreras) que vuelan en ese espacio letal, se acercan, por atracción imaginaria a *telegramas* y son seriales en cuanto ambos pueden constituir nuncios de desgracias u horas funestas. No deja de ser significativo para el espacio de fantasmagoría de los primeros versos la condición metonímica de *plumas* y de *telegramas* con respecto a sus asociaciones necesarias: aves de la muerte —comunicación de desgracias—. Lo mismo ocurre entre *noches* y *magnolias* flores éstas de asociación mortuoria, por su fría palidez lunar.

5-8 *Bajo las tumbas, bajo las cenizas,*
bajo los caracoles congelados,
bajo las últimas aguas terrestres,
vienes volando.

Nos hallamos frente a otra enérgica determinación espacial, esta vez en esquema de profundidad, tumba o caída —*bajo*—, donde, en su mágico vuelo, se desplaza el muerto desolado, entre orígenes y espacios de mineralización, en el secreto oscuro de la profundidad terrestre. El «cuerpo» es visto como deslizándose del nivel de las sepulturas —casi superficie— hasta explorar los estratos calcinados en los enormes cataclismos formadores —*cenizas*—, las zonas de los fósiles que revelan milenios olvidados, el misterio del tiempo hecho materia dura y táctil —*caracoles congelados*—, o el hondor del que manan purísimas aguas de origen. La mirada inquisidora del poeta (subterrestre o submarina) pasea por espacios de preferencia donde ocurre, en la germinación o el crecimiento vegetal o el reposo de los metales, el surgimiento de la vida alimentada por destrucciones y desvencijamientos oscuros.

(16) Leo Spitzer: *La enumeración caótica en la poesía moderna* (traducción de Raimundo Lida). Buenos Aires, Coni, 1945. Estudio incluido más tarde en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955.

9-12 *Más abajo, entre niñas sumergidas,*
y plantas ciegas, y pescados rotos,
más abajo, entre nubes otra vez,
vienes volando.

El yo lírico corrige y amplía, dramatizándola, su búsqueda del muerto llorado. Ciego, como un roedor que no necesita de la visión en su espacio batológico, hurga, huronea otra vez, hasta dar con el fuego central de la tierra (*nubes* - vapores volcánicos) tras averiguar los estratos en que se deshacen bellas fallecidas, se mueven raíces en crecimiento y huellas de mares extinguidos *(pescados rotos);* también vuela en esa zona Alberto, sin estar ya en parte alguna.

13-16 *Más allá de la sangre y de los huesos,*
más allá del pan, más allá del vino,
más allá del fuego,
vienes volando.

Regreso a estratos cotidianos, después del desesperado viaje de rescate. Si bien el deudo *vuela* y permanece, sostenido en las memorias que dejó, en verdad está —en la zona de su muerte— más allá de todo lo que fue esplendor o poderío de la vida ardiente (esa vida que lo ha misteriosamente desertado), sustento o revelación cotidiana de su fuerza existencial, instalada con vigor en el mundo concreto. El hablante del poema invoca con melancolía la gloria corporal en la acordada geometría de huesos y músculos, en el riego poderoso de la sangre joven. Y el compañero de las mesas alegres de la noche santiaguina es visto en la privación de las materias primeras: el pan, el vino y, sobre todo, el fuego central, principio de existencia y energía.

17-20 *Más allá del vinagre y de la muerte,*
entre putrefacciones y violetas,
con tu celeste voz y tus zapatos húmedos,
vienes volando.

El signo positivo y de afirmación vital propio de los elementos antes enumerados se trueca ahora en figuraciones sacrificiales y mortuorias: *vinagre - putrefacciones - violetas,* flores éstas asimiladas a lo luctuoso y a los poderes corrosivos de la humedad y la embestida acuática (oleaje-lluvia). En la estrofa, la oposición vida-muerte se significa y acentúa en el contraste *celeste voz - zapatos húmedos*: la intensidad de una voz que permanece en la memoria acústica y el calzado destruido dentro de la tumba, zapatos vacíos de su dueño y de su oficio de llevarlo por calles y caminos.

21-24 *Sobre diputaciones y farmacias,*
y ruedas, y abogados, y navíos,
y dientes rojos recién arrancados,
vienes volando.

Primera mirada hacia el contorno social oprobioso, en cuya rutina y repetición nos desgastamos, viviendo sin existencia plena, sin las intensidades salvadoras de los días abiertos al riesgo y la aventura. La voz lírica acumula —seis elementos— lo tedioso que esconden nuestros ritos cotidianos en la urbe que despersonaliza y tortura: oficinas, esperas, aglomeraciones en que uno es ninguno. Farmacias cuyos olores y productos invocan aflicciones y enfermedades, angustias de dolientes. La violencia y sonoridad de la urbe se emblematizan en sus vehículos, vistos metonímicamente a través de sus partes más móviles: *ruedas*. Estas desencadenan la noción de viajes y traslados engorrosos, como ocurre, asimismo, con *navíos*. Si a primera vista la estrofa exalta el caotismo de una visión desesperada y confusa, el examen muestra la ilación anterior de esos elementos: al constituir un ordenado código de nociones desagradables y heridoras, nos entregan su íntima unidad imaginaria que remata en la cima de significación: los horribles *dientes rojos recién arrancados*, cuya sanguinaria plasticidad es más que palpable.

25-28 *Sobre ciudades de tejado hundido,*
en que grandes mujeres se destrenzan
con anchas manos y peines perdidos,
vienes volando.

Estrofa de distensión, con respecto de la anterior. Especie de paréntesis provinciano, de pueblo dormido y vida lentísima. En sordina, se destaca el alcance casi pictórico con que esas «grandes mujeres» picassianas destrenzan su pelo, con amplitud de tiempo.

29-32 *Entre aviadores desaparecidos,*
al lado de canales y de sombras,
al lado de azucenas enterradas
vienes volando.

La imaginación poética elabora «datos» concretos (aviadores nunca hallados: Neruda mismo más de una vez emplearía el chilenísimo «más perdido que el teniente Bello») que se proyectan hacia el vuelo sin regreso, el vuelo de la muerte. Uno de esos aviadores, precisamente, cayó y desapareció en un río del sur (*canales*). *Azucenas enterradas*, como antes *niñas sumergidas*, invoca con patetismo lo hermoso arrancado con violencia y misterio de la vida, del esplendor de la existencia.

33-36 *Entre botellas de color amargo,*
entre anillos de anís y desventura,
levantando las manos y llorando,
vienes volando.

El yo lírico elabora otra noción concreta, arrancada del plano biográfico: Rojas Jiménez, como el propio Neruda, era un apasionado de las botellas, sobre todo si formas y colores eran caprichosos. La muy efectiva sinestesia *(color amargo)* traduce el dolor o la amargura con que se recuerda el delicado cromatismo de tales objetos. Por primera vez la representación del desaparecido es dinámica y patética: llora y alza sus manos, como doliéndose de su propio destino e inmovilidad.

37-40 *Sobre dentistas y congregaciones,*
sobre cines, y túneles, y orejas,
con traje nuevo y ojos extinguidos,
vienes volando.

Conocidas figuraciones nerudianas de lo oprobioso de la vida reglada por normas y leyes de organización se concentran en esta caudalosa estrofa. La enumeración caótica *dentistas - congregaciones cines - túneles - orejas,* no lo es tanto si se admite que sus elementos integran, en lo interno, un sistema: traducen lo ingrato o lo complicado y solitario de nuestro existir cotidiano. Por otra parte, parecen ser una respuesta o eco interior a lo planteado en los versos 21-24, serie gemela de cinco elementos dotados de interior analogía tropológica: *diputaciones - farmacias - ruedas - abogados - navíos.* Con ello se acentúa la simetría del texto, a pesar de su aparente desorden y amontonamiento de factores dispersos. Es constante en la poética residenciaria la determinación por oficios o profesiones. La fatiga de la urbe estará siempre significada por profesiones que el yo lírico admite como robadoras de paz o libertad. *Dentista* mienta a quien nos causa dolor, incomodidad extrema, así como el diente arrancado traduce máxima sorpresa dolorosa. *Congregaciones, cines* son entidades o espacios en que nuestra individualidad se borra y somos grupo o montón. *Túneles,* territorios de soledad o sobresalto, que ya configura la poesía temprana de Neruda: «fui solo como un túnel». La *oreja,* sola, segmentada de la cabeza, no es sólo un objeto de sorpresa: acentúa lo que su forma representa: circularidad, repetición, espacio laberíntico. Y es, al mismo tiempo, en la proyección multívoca que potencia todo poema, rápida, cinematográfica visión de gentes que se desplazan, sin ver ni verse, por las calles. Así, la multitud despersonalizada es sorprendida por la visión

poética que sólo percibe un desgarrador *close up*. El verso tres de la estrofa contrasta con vigor (como antes ocurriera entre *celeste voz* y *zapatos húmedos)* la vestimenta del muerto, escogida por lo general entre lo mejor de su indumentaria de vivo, y la muerte alojada en los ojos *extinguidos,* apartados de su luz mágica.

41-44 *Junto a bodegas donde el vino crece*
con tibias manos turbias, en silencio,
con lentas manos de madera roja,
vienes volando.

El vuelo del amigo desaparecido circunda ahora las bodegas de las viñas, con sus poderosos perfumes acres y etílicos: el yo lírico apunta a la vida del vino, gestándose en la oscuridad «materna» de odres y cubas *(madera roja),* y visto como un infante, en la expresividad patética de unas manos aún no nacidas, pero impulsadas de vigor. Algo hay de rescatada goliardía en este fragmento que evoca —con intenso empuje imaginario— la larga noche bohemia del grupo de amigos. El difunto, pues, visita la sede del crecimiento del vino elemental, que le trajo en vida alucinaciones y alegría.

45-48 *Sobre tu cementerio sin paredes*
donde los marineros se extravían
mientras la lluvia de tu muerte cae,
vienes volando.

Amado Alonso interpretó el «cementerio sin paredes» como si Rojas Jiménez hubiese muerto en el mar: «El amigo, muerto en el mar —escribe el ilustre crítico— en ese cementerio sin muros donde los marineros se extravían» (17). (Rojas Jiménez murió en Santiago, de una terrestre pulmonía). La intuición lírica así expresada apunta, más bien, a la ubicuidad voladora del difunto y a la categoría ilímite del espacio en que se desplaza. Los *marineros* no lo son aquí por oficio o trabajos: la muerte es —desde la vieja figuración manriqueña— un mar, un océano en que falta toda derrota o rumbo. El verso tercero de la estrofa desencadena una serie paralela, simétrica y anafórica (que avanzará verticalmente, invadiendo otros segmentos), cuyo propósito es presentar, de modo dramático, la noción del desgajarse o *derretirse* del cuerpo llorado. El centro imaginario y el acento de significación se instalan en el símbolo *lluvia,* como humedad destructora y corrosiva, dotada de velocidad, de peso, de poder de caída, de actitud de bala (imagen muy frecuente en el período de las *Residencias).* Esa lluvia cae de (desde) la muerte —el propio corromperse— del poeta cuya partida se lamenta.

(17) Amado Alonso: *Poesía y estilo en Pablo Neruda,* obra citada, p. 106.

49-52 *Mientras la lluvia de tus dedos cae,*
mientras la lluvia de tus huesos cae,
mientras tu médula y tu risa caen,
vienes volando.

Continúa la estrofa, y amplía con simetrías de insistencia, la visión terrible, macabra, del deshacerse del cuerpo. La construcción es perfecta en sus valores paralelos, pero, entre ellos, se destaca la acumulación de *cae-cae-caen* por su posición final. La tremenda escena de muerte y postrimerías remata en el verso tres, en que junto al secreto contenido del hueso, cae también hacia su final destrucción la alegría que pobló ese cuerpo, significada en la ahora imposible risa o sonoro. Alonso interpreta esa *risa* como el desmadejamiento de la mandíbula, agente expresivo de la felicidad intensa. No sería extraña esa invocación de acciones por medio de toques metonímicos, a que Neruda nos ha acostumbrado bastante.

53-56 *Sobre las piedras en que te derrites,*
corriendo, invierno abajo, tiempo abajo,
mientras tu corazón desciende en gotas,
vienes volando.

Recoge esta estrofa la configuración imaginaria de la anterior, en la visión de una *lluvia* orgánica que caía de frágiles dedos, de huesos y médulas. El cuerpo yace sobre las piedras y se derrite: la lluvia, ahora, mana del corazón, que secreta gotas-lágrimas, y el vuelo se determina espacialmente. Ocurre en el *invierno* sin límites, se da en el *tiempo:* la singular construcción con *abajo* (del tipo *calle abajo)* profundiza los límites de desplazamiento como un viaje ultraterreno, con alcances inusitados para el simple recorrido físico.

57-60 *No estás allí, rodeado de cemento,*
y negros corazones de notarios,
y enfurecidos huesos de jinetes:
vienes volando.

El yo lírico se rebela y desespera al considerar al vital amigo reducido a una negación del espacio amplio, lejos de donde la vida sigue y lanza sus apelaciones amables. A la visión del cuerpo, inmóvil en su nicho de cemento, agrega dos versos dinámicos y vigorosos en su contraste: no sólo le aprisiona el cemento de la tumba. A su lado se libra un combate singular entre los *negros corazones de notarios* —merecedores del destierro de la vida que es la muerte— y los *enfurecidos huesos de jinetes.* El jinete emblematiza o cifra la velocidad, la gracia del movimiento concertado de cabalgadura y

caballero, la rapidez —su riesgo— y el dinamismo con elegancia. Los huesos del jinete, como los del deudo llorado, no tendrán conformidad en su condena a la quietud: están *enfurecidos* de falta de vida, de imposibilidad de desplazamiento. Los notarios —sus corazones son negros—, y ya se sabe, en el código simbólico nerudiano figuran como negación de la vida que discurre libre y espléndida lejos de ellos y sus documentos. Los notarios nos hacen pensar en papeles sellados, tintas de colores siniestros, vestimentas nocturnas. En suma de la necesidad de someternos a ajenos mandatos, a regular nuestros días y a aceptar las leyes que codifican el contorno

61-64 *Oh amapola marina, oh deudo mío,*
oh guitarrero vestido de abejas
no es verdad tanta sombra en tus cabellos:
vienes volando.

Enfrentamos la cima patética y panegírica del poema, y por tal razón la estrofa se formaliza en una triada exclamativa a la que se deslizan máximas cifras simbólicas de intensidad y autenticidad de vida: *amapola, guitarra (guitarrero) y abejas.* El autor no ha sentido la necesidad de acompañar esos fervientes sintagmas con signos de exclamación. Ellos son innecesarios: el *pathos* circula internamente. Que llame a su amigo —a quien tantas veces vio como un marinero desbordante— *amapola marina,* es decir, enérgica, masculina y violenta flor marítima, no puede sorprendernos, si recordamos el tono vital exaltado de Rojas Jiménez (clave de construcción imaginaria a lo largo de la elegía). En la estrofa se plantea el primer elemento de una estructura paralela de negaciones o rechazos de la muerte cuyo máximo desarrollo lo entrega la estrofa próxima, con amontonamientos rítmicos repetitivos *(no es verdad...)* y concatenantes. Es un modo dinámico y elástico de comunicar entre sí los períodos estróficos que conoció la poesía medieval (Berceo, por ejemplo) y que Darío, en el modernismo literario, llevó a máxima perfección de musicalidad, como ocurre, por ejemplo, en «La página blanca».

65-68 *No es verdad tanta sombra persiguiéndote,*
no es verdad tantas golondrinas muertas,
tanta región oscura con lamento:
vienes volando.

Negación y protesta del yo lírico atribulado. Entre conocidas figuraciones de lo luctuoso, destaca la muerte ensañada con la gracia y el vuelo sorpresivo de las golondrinas, no sólo asociadas con

particular estación del año, sino aves portadoras de nostalgia y de convocación lírica.

69-72 *El viento negro de Valparaiso*
abre sus alas de carbón y espuma
para barrer el cielo donde pasas:
vienes volando.

Estrofa perfecta y «cerrada» que contiene una espléndida falacia patética —ese «error que la mente tolera cuando es fuertemente efectada por la emoción», como define Ruskin (18)—: las alturas celestiales de Valparaíso se hacen cómplices y homenajean al muerto, lavándole de nubes el espacio de su vuelo. No marginemos el significado del puerto de Valparaíso en la vida y el arte chilenos o su proyección en la vida y obra de Neruda. Aprendió a amar ese puerto en contacto con Rojas Jiménez, descubridor de un lugar de maravillas secretas y repetidas: «El me mostró Valparaíso, y aunque su visión del puerto era como si nuestro puerto extraordinario estuviera dentro de una botella encantadora, él descubría los colores, los objetos, y hacía de todo algo irresistiblemente novelero» (19).

73-76 *Hay vapores, y un frío de mar muerto,*
y silbatos, y meses, y un olor
de mañana lloviendo y peces sucios:
vienes volando.

«Cuadro» porteño, con extrema apelación sensorial: lo visual-pictórico (barcos, peces con color de mar revuelto), lo auditivo, lo térmico propio del invierno porteño. El tiempo *(meses)* es el tiempo de la invocación nostálgica, un *in illo tempore* fugado y extinguido que apenas unas memorias tristes ahora sostienen. Enérgica estrofa cuya dispersión de elementos desazona al lector por su intensa condición heteróclita: un verdadero asalto a la imaginación, como otros segmentos del poema.

77-80 *Hay ron, tú y yo, y mi alma donde lloro,*
y nadie y nada, sino una escalera
de peldaños quebrados, y un paraguas:
vienes volando.

Suma concentración sentimental de autobiografía y antiguos recuerdos «porteños». En la disociación *ron-tú-mi alma,* ésta se concibe

(18) «Error (...) which the mind admits when affected strongly by emotion». «Of the Pathetic Phallacy», *Modern Painters* III, 1856. Cit. en *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.* Alex Preminger, editor. Princeton, Princeton University Press, 1972, s. v. «Pathetic Phallacy».

(19) Margarita Aguirre: *Las vidas...,* ob. cit., pt. 100.

como recinto o espacio, *donde,* como sombría habitación de quejas y de lágrimas por el ausente definitivo. El yo *corrige* su visión y comprueba que no hay *nadie* ni *nada,* como queda todo después del oficio de la muerte. «Redecora» ese vacío con dos violentos símbolos plásticos de destrucción y de fracaso, de fealdad, de soledad pungente y abandono: una escalera que no lleva a ninguna parte, porque sus peldaños aparecen rotos, y un paraguas, la fealdad práctica en color funeral. Tan triste espacio como el que se articula ante nuestra imaginación nos hace pensar en la pintura surrealista contemporánea al poeta. ¿Neruda, surrealista, como propone la vieja pregunta? Sería mejor responder con las palabras de Rafael Alberti a Vittorio Borghini: «La cosa estaba en el aire». ¿Como habría podido sustraerse un poeta inserto tan vivamente en las artes de su tiempo a los efectos de la *imaginación surrealista?*

81-84 *Allí está el mar. Bajo de noche, y te oigo*
venir volando bajo el mar sin nadie,
bajo el mar que me habita, oscurecido:
vienes volando.

Mar de Barcelona, es seguro, donde se escribe el poema. El vuelo, mágico y visionario, ahora marcha a su fin, a su última identificación con esa nada que es el *agua de los muertos* de la próxima estrofa. Natación-vuelo, mar interior, incorporado al hablante, chapoteo difícil, ya ciego y sin destino previsto: *sin nadie.*

85-88 *Oigo tus alas y tu lento vuelo,*
y el agua de los muertos me golpea
como palomas ciegas y mojadas:
vienes volando.

El verso 85 nos entrega —por primera vez— una calificación de ese vuelo torpe de la muerte. Es ese *lento* de tanta significación en el sistema léxico y de desplazamiento de figuras en las dos primeras *Residencias.* El desolado cantor del amigo muerto parece alcanzar conciencia, por fin, de su definitiva ausencia. Esa seguridad de silencio e inmovilidad es la que le golpea con su frío propio irredarguible *el agua de los muertos me golpea...* Insistamos en esta fuerte intuición lírica del agua-muerte. Sabemos que el poeta, desde la infancia, se familiariza con lo líquido destructor y corrosivo, en las interminables lluvias invernales de Temuco y Cautín: rincones húmedos, verdín creciente e invasor, corrosión-germinación. Neruda insistió, toda vez que pudo, en esa compañía permanente que le proporcionaron las noches de lluvia huracanada, el perpetuo caer de las gotas. Años después, una experiencia pavorosa corroborará en el

plano cotidiano lo intuido por el poeta a propósito de la humedad y sus destructoras asociaciones. Tal oportunidad es la que de nuevo le brindó el sur lluvioso de Chile —su mejor espacio de nutrición poética— con motivo del traslado de los restos de su padre a otro nicho:

> Fuimos al mediodía con mi hermano y algunos de los ferroviarios amigos del difunto, hicimos abrir el nicho ya sellado y cimentado el ataúd y, al bajarlo de su sitio, ¡ay!, sin creer lo que veía, vimos bajar de él cantidades de agua, cantidades como interminables litros que caían de adentro de él, de su substancia.
>
> Pero todo se explica: esta agua trágica era lluvia, lluvia tal vez de un solo día, de una sola hora tal vez de nuestro austral invierno, y esta lluvia había atravesado techos y balaustradas, ladrillos y otros materiales y otros muertos hasta llegar a la tumba de mi deudo. Ahora bien, esta agua terrible, esta agua salida de un imposible, insondable, extraordinario escondite, para mostrarme a mí su torrencial secreto, esta agua original y temible me advertía otra vez con su misterioso derrame mi conexión interminable con una determinada vida, región y muerte (20).

Pero los versos 85-88 no sólo despliegan ante el lector el golpe de tal agua siniestra de vida-muerte: se agrega una comparación concreta que explicita el *lento vuelo* y lo asocia a palomas perdidas en el espacio —¡el ave sin sus ojos!—, trasladándose con vuelo pesado, al contaminarse sus alas con esas aguas de muerte.

89-93 *Vienes volando, solo, solitario,*
solo entre muertos, para siempre solo,
vienes volando sin sombra y sin nombre,
sin azúcar, sin boca, sin rosales,
vienes volando.

La estrofa de conclusión del poema, es natural, representa un esfuerzo lírico por concentrar y acentuar, con ritmos que envuelven y se enroscan sobre sí mismos, misteriosos alcances fónicos en torno a la noción de total soledad y abandono de la muerte. Los dos primeros versos juegan —con trágico alcance— en torno a *solo*, partícula destacada en sus posibles posiciones en el verso y en sus variaciones verbales: *solo, solitario*. Tal reiteración se acompaña con otra, referida a carencia, dramática falta de algo: *sin*, iterada cinco veces para acrecentar lo que tales faltas significan, como adiós a lo bello y exultante de la vida, como renuncia a la propia corporalidad e identidad *(sin sombra - sin nombre)*. Ni lo dulce de la existencia

(20) Pablo Neruda: «La copa de sangre», en *Obras completas*. Buenos Aires, Losada, 1968. Tercera edición, p. 1055.

(*azúcar)*, ni la posibilidad de canto o beso *(boca)* y, para remate de la serie, lejos ya de todos los placeres posibles *(rosales)*. El poeta que creció luchando contra la herencia modernista disuelta en su primer libro, *Crepusculario*, toma el mismo símbolo rubeniano de los rosales («con la cabeza gris me acerco - a los *rosales* del jardín), para sellar así su deuda y dependencia con una tradición poética junto a la que se desarrolló.

JUAN LOVELUCK

Department of Romance Languages
University of Michigan
ANN ARBOR, Michigan 48104
(USA)

LOS ULTIMOS LIBROS DE PABLO NERUDA

Desde 1968, la poesía de Pablo Neruda se enriqueció con siete libros nuevos, aparentemente heterogéneos, ya que oscilan entre la poesía pura y la poesía crítica. La obra podía ser desconcertante para quien no compartiese la intimidad del poeta. Llegaba límpida, o al menos sin sorpresa en su hermosura, hasta aquellos a quienes la amistad o el trabajo ligaban sin fisura con el gran chileno. Ya no oiremos más la voz rocosa de Pablo, pero no podemos olvidar lo que nos contaba personalmente a cada encuentro o lo que confiaba colectivamente en cada libro que nos ofrecía con algunas líneas afectuosas escritas en tinta verde.

En las páginas que siguen quisiéramos intentar el estudio, ilustrado con frecuentes conversaciones, de sus últimas colecciones de poemas.

LAS MANOS DEL DIA

El punto de partida de *Las manos del día*, publicado en noviembre de 1968 (1), es una meditación sugerida al poeta por la contemplación de sus manos «limpias» e «inútiles»:

¿Por qué me dieron manos?
(El culpable)

En un mundo cada día más afanoso y más volcado hacia la transformación de la materia, las manos son los auxiliares preciosos del hombre:

porque hacer fue el destino de las manos
y en cada cicatriz cabe la vida
(El campanero)

circuito de las manos:
rosa de la energía.
(La mano central)

(1) Edit. Losada, Buenos Aires.

Por otra parte, el poeta no ha construido físicamente nada con sus limpias manos. Y en alguna medida se entrega en *Las manos del día* a una autocrítica poética al mismo tiempo que al elogio de los oficios manuales, continuando así la empresa acometida algunos años antes en las *Odas elementales* (2). Sin participar directamente en el trabajo de los hombres, constata que vive solamente como testigo de sus acciones, incluso si su canto las exalta:

Yo no encendí sino un papel amargo.

(Adioses)

Lo que es una fuente de soledad.

Yo navego perdido
entre la soledad que me dejaron.

(Ausentes)

La soledad, tentación frecuente de una sensibilidad forjada en el desamparo de las grandes selvas de su infancia, siempre había sido exorcizada por Neruda a través del poema, hasta la fecha que nos ocupa. Había llenado con ella las dos primeras *Residencias en la tierra* (3) y ciertas partes líricas del *Canto general.* Había desnudado sus raíces en *Memorial de Isla Negra* (4).

Sin embargo, ya no es aquí la soledad fuente de exaltación, rápidamente conjurada, por otra parte, por medio de la voluntad de volver al hombre y de expresarlo. Es pesadumbre, amargura, anticipación de la nada. Pues, por primera vez quizá, la perspectiva de la muerte aparece en la obra de Neruda. Presa de una enfermedad que sabe incurable y que le permite una tregua, el poeta aborda el terrible tema, aceptando la idea del balance, del ajuste de cuentas tras la muerte con algún dios laico que recibirá sus despojos de ateo. Esta preparación al más allá es lo que se evoca en el poema *Destinos:*

Allí en la aduana me preguntarán
cuántas cosas labré, corté, compuse,
remendé, completé, dejé moviendo
entre manos hambrientas y mortales
y yo responderé:
esto es lo que hice, es esto lo que hicimos.

Esto es lo que él, el soñador, el «hijo de la luna» ha hecho: ha dejado a los hombres una obra en la que encontrarán mucho de

(2) Edit. Losada, Buenos Aires, 1954, 1956, 1959.
(3) Edit. Cruz y Raya, Madrid, 1935.
(4) Edit. Losada, Buenos Aires, 5.º volumen, 1964.

ellos mismos, y esto, según piensa en una contradanza de dudas y entusiasmos, le salvará:

Porque sentí que de alguna manera
compartí lo que hacían
o mis hermanos o mis enemigos:
y ellos, de tanta nada que saqué
de la nada, de la nada mía,
tomaron algo y les sirvió mi vida.

(Destinos)

Y más tarde, la belleza boscosa, húmeda y verde, de Punta del Este, donde le sorprende la convalecencia, devuelve al enfermo su serenidad. Después de unos hermosos poemas sobre esa permanencia regeneradora, *Las manos del día* terminan con una afirmación confiada:

Quiero todas las manos de los hombres
para amasar montañas
de pan y recoger
del mar todos los peces,
todas las aceitunas
del olivo,
todo el amor que no despierta aún
y dejar un regalo
en cada una de las manos
del día.

En julio, algunos días antes de su sesenta y cinco aniversario, la reencontrada lluvia chilena le inspira una gavilla de poemas sobre la grandeza del paisaje de los Andes, que nimba tantos recuerdos —esas «alhajas perdidas»— de su infancia. Nace entonces un librito de tierno lirismo: *Aún* (5).

Pero, ay, tal optimismo no fue más que humo de pajas, como lo prueba la colección *Fin de Mundo*, publicada también en julio de 1969 (6).

FIN DE MUNDO

Se abre el libro con la certificación de un fracaso: a pesar de las tentativas de transformación que le han asediado, a pesar de sus progresos sociales y sus descubrimientos científicos, este siglo es decepcionante por haber frustrado el ideal de aquellos que combatieron para convertirlo en el siglo del hombre. Neruda, poeta comprometido, se

(5) Edit. Nascimiento, Santiago de Chile.
(6) Edit. Losada, Buenos Aires.

ve obligado a reconocerlo: el siglo XX es un «falso siglo victorioso», es el «siglo de la agonía». Mientras que la naturaleza confiada concede al hombre una fiesta constante, éste proyecta en el silencio de los gabinetes de estudio una fiesta trágica, la fiesta atómica:

hay otra fiesta preparada,
el suicidio del universo.

(Bomba, I)

En un mundo absurdo, en el que el hombre se ha convertido en un número, el bien lentamente construido es barrido de un golpe por el mal, y el poeta, testigo de su tiempo, torturado por la duda, sufre continuamente el asalto del desaliento ante los progresos de la destrucción y el de su propia voluntad militante que no desespera de ver un día despertarse las conciencias:

Mi deber es vivir, morir, vivir.

(La puerta)

De donde una vez más la tentación del retorno al viejo demonio de la soledad:

Resulta que llego otra vez
al centro inmóvil de mí mismo
desde donde nunca salí...

(Regresando)

... y a mi edad debo declarar
otros caminos incesantes:
la transformación de las olas,
la veracidad del silencio.

(La Pasión)

La compañía del mar y la presencia de las piedras son como un bálsamo para la soledad del poeta. Los grandes bloques con sugestivas formas del litoral chileno han suscitado ya en 1960 *Las piedras de Chile* (7); el descifrado misterio de las piedras preciosas nos valdrá diez años más tarde *Las piedras del cielo* (8). En *Fin de Mundo,* lo que fascina a Neruda, ahora obligado a pensar en la muerte, es el fuego de la eternidad aprisionado en la roca:

amo en la piedra el corazón,
el fuego que allí se detuvo:
su intransigente permanencia.

(El ocioso)

---

(7) Edit. Losada, Buenos Aires.
(8) Edit. Losada, Buenos Aires, 1970.

En cuanto al mar, ya sabemos qué importante lugar ocupa en su obra, especialmente en el *Canto general*. Aquí ofrece al cuerpo frágil del hombre el ejemplo único de una llaga que no conduce a la nada:

El mar es un planeta herido
y la ruptura es su grandeza...

(Mares)

Si bien no escapa a la polución del hombre:

No se contentan con la tierra
Hay que asesinar el océano.

(Bomba, II)

Fragilidad. Eternidad. La eternidad, largo tiempo afirmada por Neruda por medio del poema, es ahora puesta en duda, no sin pesar, mientras que la consciencia de la vejez se asume plenamente:

Me costó mucho envejecer...

(El mismo)

He recibido un puntapié
del tiempo y se ha desordenado
el triste cajón de la vida.
El horario se atravesó
como doce perdices pardas
en un camino polvoriento,
y lo que antes fue la una
pasó a ser las ocho cuarenta,
y el mes de Abril retrocedió
hasta transformarse en Noviembre...
Fue una catástrofe callada.

(Metamorfosis)

Según se ve, *Fin de Mundo*, es el libro de la verdad. Verdad acerca de sí mismo en principio (el poeta se reprocha en él especialmente un egocentrismo que no ha podido vencer a pesar de su vocación revolucionaria), pero también acerca de los demás: vagabundos del espacio o de la luna, militares delirantes, políticos irresponsables, jóvenes escritores asexuados y vanidosos. Sin embargo, no todo es negativo en ese balance humano. El militante saluda también la descolonización en Africa y en esas tierras sudasiáticas en las que vivió durante los años treinta y cuyo fasto, que enmascara la miseria y la podredumbre social, había dictado los más sombríos poemas de *Residencia en la tierra*. También exalta las luchas por la independencia en Viet-Nam y en Angola. Finalmente Neruda rinde homenaje a Ubu-Dada, que ha derrocado a los ídolos tradicionales de la literatura, y rinde también

homenaje a los grandes escritores latinoamericanos que Europa acaba de descubrir: Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Sábato, Onetti, Fuentes, Rulfo, Miguel Otero Silva, José Revueltas. Y tratando nuevamente de definirse, vuelve a encontrar toda su sensualidad creadora de imágenes para cantar su identidad con la naturaleza y sus elementos, ya se trate de «el arco-iris, como una cola de faisán» o de la «cereza infrarroja».

Añadamos que el libro se cierra con una voluntad de esperanza (una «esperanza irreductible»): «el hombre infinito» sobrevivirá, la alegría volverá «en el planeta más amargo». Pero una simple página, incluso siendo la última, no puede hacer olvidar el escepticismo del conjunto. Menos de tres años después, los acontecimientos de Chile darán a *Fin de Mundo* una dimensión profética.

LA ESPADA ENCENDIDA. LAS PIEDRAS DEL CIELO

En septiembre de 1970, publicaba Pablo Neruda en Buenos Aires *La espada encendida* (9), seguida en diciembre por *Las piedras del cielo*. Tras el revés de la derecha en las elecciones del 4 de septiembre, Chile acababa de otorgarse un gobierno popular bajo la presidencia de Salvador Allende, y la nueva orientación política había resucitado la confianza del poeta. No obstante, ambos libros, escritos antes del acontecimiento, reflejan todavía la soledad y la necesidad de refugiarse en la poesía pura.

La espada encendida, «sonata negra», según Neruda, se apoya en dos citas que afirman la desconfianza hacia el hombre destructor y ávido. Una de ellas está tomada del Génesis (3, 24): «Echó, pues, fuera al hombre, y puso al oriente del huerto de Edén querubines, y una espada encendida que se revolvía por todos lados *para guardar el camino del árbol de la vida*» (10). La otra pertenece a un cronista que narra la leyenda de una ciudad «encantada» escondida al sur de Chile, en la cordillera de los Andes, y que los conquistadores españoles buscaron, menos por la calidad de la vida que en ella se llevaba que por el oro, la plata y las piedras preciosas. «Nada puede igualar a la felicidad de sus habitantes, que no tienen que trabajar para subvenir a las necesidades de la vida, *ni están sujetos a las miserias y dolores que afligen al común de los mortales.» Mitos y supersticiones de Chile* (11).

(9) Edit. Losada, Buenos Aires.
(10) La cursiva es nuestra.
(11) La cursiva es nuestra.

Al comienzo de la obra se ha producido visiblemente la catástrofe anunciada en *Fin de Mundo*, y nos encontramos en el «día cero», cuando un solo superviviente, Rhodo, ha llegado a la Araucania para volver a encontrar la selva virginal, el paraíso terrestre:

y buscó tierra para un nuevo reino,
aguas azules para lavar la sangre.

Rhodo, al igual que Neruda, es un ser decepcionado, viejo, que tras haber librado muchos combates, ha cubierto «en la soledad» «su corazón con lianas indomables». «Al dejar atrás lo que se llama el pasado» deja «de ser el cómplice del crimen», el cómplice «de los demás, de todos», para llegar a ser de nuevo «el primer hombre sin alma ensangrentada», el primer habitante «otra vez solo», lo que suscita una terrible reflexión en la que resulta difícil no escuchar un patético grito personal del poeta:

Ya nadie, nadie lo necesitaba

Sin embargo, cuando surge Rosía, la superviviente blanca y desnuda de la Villa de los Césares, descrita por Vicuña Cifuentes, el deseo y el amor que renacen en el corazón de Rhodo le hacen olvidar el cruel impulso negativo

¿Por qué fundar la humanidad de nuevo?

Con su joven compañera, el solitario descubre de nuevo la primavera, el árbol, el pájaro, la montaña y el agua que tejen a su alrededor una prisión paradisíaca. Como vuelve a descubrir los celos, el enfrentamiento salvaje, el abandono, el placer que los une

en un solo ser,
en la unidad del fuego perseguido,
y nunca tuvo tanta soledad el amor...

Unos hermosos versos eróticos evocan esta fusión, lo que no impide a Rhodo meditar con un escepticismo que creemos reconocer:

...Tal vez somos dos árboles
encastillados a golpes de viento.
fortificados por la soledad.

Eventualidad sometida a dudas, pesares, amarguras:

Nadie nos puede oír desde la tierra.
Todos se fueron, y esto era la dicha...
¿A quién desde hoy daremos nuestro sueño?

Esta duda ante un amor, que es probablemente una agonía, se hace tan grande que incluso parece que la sonata pueda interrumpirse; Rhodo y su creador se plantean el problema:

¿debía matar él su soledad,
su construcción final, su reino amargo?

Pero inmediatamente la epopeya reanuda su trayectoria, encaminándose por medio de espléndidas imágenes hacia un desenlace que sentimos será el mismo, renovado, que el de las trágicas parejas inmortalizadas por la literatura. La espada encendida con la que el destino zahiere generalmente a los amantes edénicos aparece aquí bajo la forma americana de un volcán en erupción. Y la nave salvadora en medio de tal diluvio de fuego será un frágil esquife en el cual Rosía y Rhodo huyen con los animales del bosque, hacia el mar, ese refugio preferido del poeta:

... hacia el mar
rodaría el destino,
el mar desnudo,
sin bien, sin ojos, sin pecado,
sin juez, sin mal, sin fin,
el mar.

No perecerán, como generalmente quieren las leyendas. Aunque han mordido la manzana del amor, no están malditos; por el contrario, han matado al viejo dios de la maldición. De este modo, por la voluntad poética, al descubrir que Dios ha muerto, los amantes se liberan de su destino tradicional y toman conciencia de su propia divinidad.

Una vez cerrado el libro, se piensa en ciertos versos de *Fin de Mundo:*

y me hago un cinturón, un vaso
un buque para transmigrar,
un océano de rocío.

(Adentro)

¿No es este barco el de Rhodo? ¿No se ha convertido este *rocío* en *Rosía*, la compañera, por otro nombre Matilde, la joven «chilena del Sur» hallada veinte años antes en Europa? Tras el loco amor proclamado anónimamente en *Los versos del Capitán* (12), tras los recuerdos luminosos de los amantes de Capri, evocados en *Memorial de Isla Negra* y vueltos a tomar en *La Barcarola* (13), tras los maravillosos

(12) Edición privada, Nápoles, 1952, y Losada, Buenos Aires, 1958.
(13) Edit. Losada, Buenos Aires, 1967.

sonetos sensuales de *Cien sonetos de amor* (14), la soledad trascendente de una pareja que ha visto desmoronarse a su alrededor tantas ilusiones y tantas esperanzas, parece dictar la más brillante de las epopeyas.

En febrero de 1971, Pablo Neruda llegó a París como embajador del presidente Allende. Llevaba en sus maletas los ejemplares, todavía frescos, de *Las piedras del cielo.* Inspirándose en una experiencia intentada en 1966 en *Arte de pájaros* (15), describía, en deslumbrantes metáforas, el secreto de la belleza de las piedras preciosas: ágata, rubí, esmeralda, topacio, amatista, turquesa, calcedonia. Esta celebración lírica revelaba esta vez una serenidad sin amargura, que no impedía la meditación sobre la fragilidad del hombre, y la eternidad de la piedra. Pues mientras que «cae el alma del hombre al pudridero / con su envoltura frágil»

La piedra limpia ignora
el pasajero paso del gusano.

GEOGRAFIA INFRUCTUOSA.

1971 fue para Neruda un año de grandes fatigas al servicio de su país. Viajes, múltiples traslados, una vida mundana que detestaba, dejaron de nuevo su organismo en un deficiente estado. Es un hombre debilitado quien recibe en octubre el premio Nobel. El verano había sido particularmente penoso. El insidioso mal hubiera exigido un reposo absoluto.

Consumía unas fuerzas que se agotaban en el combate cotidiano de obtener los apoyos necesarios para un Chile en plena mutación. El premio Nobel, si bien le granjeó al poeta algunas nuevas amistades, reavivó el encono de sus enemigos políticos. La prensa francesa, mal informada, abrió sus columnas a los antiguos «amigos» que le reprochaban haber sido estalinista. Neruda contestaba con amabilidad, pero también con firmeza, reconociendo, pero explicando: ¿Que intelectual latinoamericano no tuvo fe en Stalin? ¿Acaso no había reconocido él mismo, en poemas posteriores, la equivocación? Antes que borrar de su obra, como tantos otros, las páginas consagradas al ídolo caído, prefería dejarlas como testimonio.

Lo que le cansaba sobremanera era que se le reprochara su fidelidad al partido comunista; le molestaba particularmente la hostilidad que sentían hacia él los movimientos izquierdistas de América Latina.

(14) *Cien sonetos de amor,* edición privada, Santiago de Chile, 1959.
(15) Ed. Sociedad de Amigos del Arte Contemporáneo, Santiago de Chile.

Pero no comprendía la violencia: «Yo soy adversario cerrado del terrorismo. No sólo porque casi siempre se ejerce con irresponsable cobardía y anónima crueldad, sino porque sus consecuencias, como puñales voladores, vuelven a herir al pueblo que no sabía nada de ello» (16). También sufrió profundamente a raíz de una carta abierta que los intelectuales cubanos le habían dirigido algunos años antes, para reprocharle su viaje a los Estados Unidos.

La crónica de este repliegue interior, en medio de sus obligatorias tareas, la historia del sufrimiento cotidiano, con sus pequeñas alegrías, sus tristezas y su melancolía, cubren las mejores páginas de *Geografía infructuosa*, publicada en 1972 (17). Es el libro otoñal del poeta, de una conmovedora seriedad.

La enfermedad, sugerida en algunas colecciones poéticas precedentes, es afrontada ahora en su evolución irremediable:

... Un signo amargo
y ya se acabó todo: no hay remedio...
con una sola letra
te mata el alfabeto de la muerte
un solo pétalo del gran dolor humano
cae en tu orina y crees
que el mundo se desangra.

(El cobarde)

En su molino normando, comprado con el importe del premio Nobel, en el umbral de la primavera, después de un invierno de sordas luchas contra la muerte, «esperando la agonía», el poeta se aísla. Junto a la enorme chimenea que arroja contra las vigas del techo su rubor vital, en medio de los libros, los periódicos, las máscaras, las estatuas, las colecciones de conchas y de mariposas, de todos esos objetos que reconstruyen a su alrededor el mundo y Chile, el poeta se pregunta acerca de su destino. Su misión fue la de repicar a vida («mi profesión de campana», afirma); sin embargo, ahora comprueba que aquella «campana de cristal» que una vez fue, ya no tañe, o mejor, tañe bajo los dedos de la inquietud y de la muerte.

En la plenitud de sus fuerzas, pensando en la muerte, soñaba con ser piedra para convertirse en eternidad. Ahora, aunque se siente «ya mineralizado», permanece a la escucha del mal que lo consume, fijando melancólicamente en el poema la belleza de los espectáculos que le ofrece aún la naturaleza normanda, y sobre todo el campanario

(16) «Explicación perentoria», en *Incitación al Nixonicidio y Elogio de la Revolución Chilena*, Empresa Editora Nacional Quimantu, Santiago de Chile, febrero 1973 (tirada: 60.000 ejemplares).

(17) Edit. Losada, Buenos Aires.

de Authenay, el descenso de la niebla sobre el canal verde o el estanque de los nenúfares. E incansablemente —pero con más brevedad que en el *Canto general* o en *Memorial de Isla Negra*— se esfuerza en definir la originalidad de su experiencia sobre la tierra. Este es uno de los temas del poema final, cuyo significativo título es «El superviviente saluda a los pájaros»:

... me repartí en fragmentos
que entraban y salían de otras vidas,
formé parte del pan y la madera,
del agua subterránea, del fuego mineral:
tanto aprendí que puse mi morada
a la disposición de cuanto crece:
no hay edificación como la mía en la selva,
no hay territorio con tantas ventanas,
no hay torre como la que tuve bajo la tierra.

Silencio. Soledad. Retiro impuesto por la enfermedad. El militante, el bardo de las luchas sociales y políticas, siempre dispuesto a solicitar, pide ahora al hombre comprensión para sí:

Por eso, si me encuentras ignominiosamente
vestido como todos los demás, en la calle,
si me llamas desde una mesa en un café
y observas que soy torpe, que no te reconozco,
no pienses, no, que soy tu mortal enemigo:
respeta mi remota soberanía, déjame
titubeante, inseguro, salir de las regiones
perdidas, de la tierra que me enseñó a llover,
déjame sacudir el carbón, las arañas,
el silencio: y verás que soy tu hermano.

Tuvimos, junto con algunos otros, la dicha de compartir de vez en cuando este retiro. En 1972, el 12 de julio, día de su aniversario, había convidado Pablo a un grupo de amigos en su molino de l'Eure, con el fin, según decía la invitación, «de asistir a la inauguración por el alcalde del Albergue del Caballo Verde para la poesía». Entre la alta hierba inundada de sol se vio llegar «a la normanda» a Julio Cortázar y a Ugné Karvélis, a Mario Vargas Llosa, Jorge Edwards, Catherine von Bülow, Jean Marcenac y algunos poetas chilenos y colombianos. A mediodía se eclipsó Pablo para reaparecer en medio de un estallido general de risas. Grotescamente disfrazado con un canotier y un par de mostachos negros dignos de un edil de Maupassant, se aproximó a un kiosco cuya madera nueva destellaba y leyó un asombroso discurso que proclamaba los milagros del vino, de los «alimentos terrestres» y de la amistad. Después abrió de par en par la puerta del

«albergue» y comprendimos con cuánta generosidad y cuánto amor nos recibía nuestro hospedero.

Aquella fiesta fue sin duda una de las últimas alegrías de Pablo Neruda. A fin de año, renunciando a su puesto de embajador, había vuelto a su promontorio marino de Isla Negra. Fue allí donde escribió en enero, su último libro, un panfleto en verso: *Incitación al Nixonicidio* y *Elogio de la Revolución Chilena.* Seguía, encolerizado, la degradación cívica y política de Chile.

Dos meses después del asesinato del general Schneider, y mientras sus asesinos «andan por allí vivitos en cómodos departamentos carcelarios o en suntuosos hoteles extranjeros», los atentados, las huelgas subversivas y las maniobras antirrevolucionarias se multiplicaban ante los helados ojos de la mayoría de ayer. El sepulturero, para Neruda, era Nixon junto con los antiguos amos del cobre y de los nitratos chilenos, ya por entonces nacionalizados. Para fustigar a los traidores y movilizar las conciencias, como en el trágico tiempo de el *Canto general*, el poeta reencontró los acentos vindicativos y satíricos de los grandes períodos de combate

Ahora, firmes, voy a disparar!

arroja como un desafío.

Nos queda, más allá de la muerte, este grito de guerra

CLAUDE COUFFON

Université de París-Sorbonne
31, rue Gay-Lussac
PARIS-51

EL ULTIMO NERUDA *

No nos parece arriesgado afirmar que el último Neruda comienza en *Estravagario* (1958). Cuatro líneas consecutivas marcan su etapa anterior: *a)* la erótica, *b)* la existencial, *c)* la político-social y *d) la del* redescubrimiento jubiloso del mundo. Las señaladas como *c)* y *d)* le habían llevado a una postura vital absolutamente comprometida. Neruda, después del *Tercer libro de las odas,* se hallaba instalado en la tesis, que propugnaba como definitiva, de la poesía como servicio. Su drama, desazonante para él, fecundo para todos, consistirá en adelante en la imposibilidad de mantener tan rígido principio.

Estravagario es, ante todo, una obra de reflexión. El poeta, vuelto hacia los demás, arrastrado por su propio entusiasmo en esa ansia febril de rebautizar y definir, parece haberse fatigado. Cede la tensión entusiasta. Neruda, por primera vez, ruega que se le permita regresar al mundo de su intimidad: «Ahora me dejen tranquilo./ Ahora se acostumbren sin mí». El poema al que estos versos pertenecen es un hito fundamental en la obra del chileno, porque representa la aceptación de la poesía «impura» como única legítima, tal como él mismo lo había proclamado por los años treinta (1).

Por eso *Estravagario* es un libro mucho más misceláneo que los anteriores en cuanto a actitudes. Entendemos que Neruda sigue creyendo en las mismas cosas, pero su alegría, conquistada en las dos etapas inmediatamente anteriores, se ha hecho mayor de edad y está dejando paso a una inevitable melancolía. No volverá ya hacia atrás, pero su optimismo de neófito quedará transformado en la satisfacción del poeta que, sin perder su fe en la función social de la poesía, sabe que ninguna forma de triunfalismo es lícita, toda vez que el poeta,

---

* Este trabajo fue presentado como ponencia al XVI Congreso de Literatura Iberoamericana celebrado en la Michigan State University (East Lansing, EE.UU.), del 26 al 31 de agosto del año pasado, apenas un mes antes de la muerte del poeta. Al publicarlo no se ha estimado necesario introducir ningún cambio en su texto, hecha esta aclaración.

(1) Véase «Sobre una poesía sin pureza», una de las cuatro «promesas» que sirvieron de respectivos prólogos a los cuatro números de la revista *Caballo verde para la poesía,* aparecidos entre octubre de 1935 y enero de 1936, en *Obras completas de Pablo Neruda.* Tercera edición Editorial Losada. Buenos Aires, 1968, vol. II, p. 1040.

hombre al fin, vive constreñido por inevitables limitaciones: «Regreso a mi casa más viejo / después de recorrer el mundo. / No le pregunto a nadie nada. / Pero sé cada día menos».

En *Estravagario* hay reflexión sobre el pasado, tal vez un poco de temor por las responsabilidades asumidas. Están ausentes las formas de poesía combativa y esa luminosidad descriptiva de las *Odas.* Hay, en cambio, cierto recogimiento y cierta desorientación. El poeta se siente elevado a la plenitud en su vida y en su creación, y se diría que su propia madurez le lleva a dudar de cuál es el camino a seguir.

Aquí se inicia en la poesía de Neruda una etapa que alcanza nuestros días, en la que lo predominante será la evocación y la recreación de experiencias y de temas. *Estravagario* es más que un alto en el camino, es libro comparable en buena medida a *Cantos de vida y esperanza,* de Darío. Libro de crisis, de revisión.

Neruda se revisa a sí mismo, preguntándose por el significado de su pasado: «¿Para qué me casé en Batavia? ... ¿qué anduve buscando en Toledo? / ... ¿por qué; por qué tantos caminos?» Y aparecen las entrañables sombras de la infancia: la Guillermina que despertó su amor de adolescente, y las maderas fragantes de Temuco que el poeta reclama en esa urgente «Carta para que me manden madera». Ese niño triste que hay en Neruda quiere agazaparse en el perdido paisaje original. Cuando nos habla de las ferreterías, cuyo olor no ha dejado de envolverle, tememos que vaya a repetir los desoladores itinerarios de *Residencia en la tierra.* Afortunadamente para él no es así. «Termina su libro el poeta —citamos sus palabras textuales— hablando de sus variadas transformaciones y confirmando su fe en la poesía».

A partir de aquí los libros de Neruda se hacen más complejos. Con excepción de *Cien sonetos de amor,* cuyo contenido no traiciona a su denominación, y «Canción de gesta», colección de poemas netamente políticos, la fértil oscilación entre el Yo y el Nosotros se producirá no en grandes rachas alternadas, sino dentro de cada título. Así *Navegaciones y regresos* (1959), que en alguna edición se subtitula «Cuarto libro de Odas», se inicia con un poema, «A mis obligaciones», en el que otra vez el poeta, como reaccionando contra sus indecisiones anteriores, se nos presenta obsesionado de su papel de conductor e iluminador de ajenas oscuridades: «A todos tengo que dar algo / cada semana y cada día / ... Mientras los demás se sumergen / en la pereza del amor / yo estoy limpiando mi campana, / mi corazón, mis herramientas. / Tengo rocío para todos». Neruda sigue observando el mundo, pero hay una sabia gravedad en su visión de las cosas ahora. No todo es hermoso como en los libros de odas

anteriores. En un puerto hay aguas sucias bajo el cielo «blindado», indiferente. Un viejo caballo acude dolorosamente a su memoria. Hay una campana rota y un mar ciego, hay un indio «entremuriéndose en las calles» sin deseo de erguirse. Claro que también comparece la guitarra de corazón sonoro, y el venerado Lenin, y las papas fritas que llenan el plato «con traje de marfil», y un perro amistoso, y un piano y Gómez de la Serna. Y está, desde luego Matilde Urrutia, eje definitivo de estabilidad en la vida del poeta.

Cien sonetos de amor (1959) trasluce la mala conciencia del escritor que siente estar incumpliendo sus deberes para con la sociedad y precisa justificarse: «Para todos los hombres pido paz y reinado, / pido tierra para el labrador sin ventura, / que nadie espere tregua de mi sangre y mi canto, / pero a tu amor no puedo renunciar sin morirme».

¿Y quién podría dejar de justificar al poeta porque hable apasionadamente de lo que mejor conoce, de sus sentimientos esenciales? «Antes que la peluca y la casaca / fueron los ríos...». También en Neruda, como en cualquier hombre, el amor fue antes que la política. ¿Cómo iba a silenciarlo él, fruto extremado del continente de la literatura barroca y vehemente, el mismo que encrespó la prosa humanista de un López de Gómara, cronista fascinado por un mundo que no conoció, el que hizo hervir la caridad exaltada de Las Casas y suscitó la carta desafiante del increíble Lope de Aguirre? Pero no nos dispersemos en exceso; el mismo, baste decir, que en nuestros días ha rechazado el objetivismo del *noveau roman* y, siendo el abanderado de la literatura social, el realismo socialista.

Estimado poeta, queremos decirle a Neruda a esta altura, de su obra. Canta en paz a tu amor, si es que el amor puede cantársele en paz. Te respaldan grandes luchadores: Quevedo y Unamuno, Echeverría y Martí. No traicionas a nadie por hacerlo. Traición sería, si acaso, que escamotearas en tu poesía lo que más te pertenece.

Fluyen pues, ante nosotros estos sonetos o, mejor, antisonetos como hubiera gustado llamarles Alfonsina Storni, y fluye en ellos un Neruda eterno, «viajero inmóvil», según la definición de Rodríguez Monegal (2), que acaba siempre por encontrarse consigo mismo en todas las esquinas de su obra: «Quiénes se amaron como nosotros? Busquemos / las antiguas cenizas del corazón quemado / y allí que caigan uno por uno nuestros besos / hasta que resucite la flor deshabitada».

En *Canción de gesta* (1960) vuelve Neruda por los fueros de la

(2) E. Rodríguez Monegal: *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda.* Editorial Losada, Buenos Aires, 1966.

poesía netamente política, dedicada aquí a exaltar fundamentalmente la revolución cubana. Los poemas de este libro adolecen en su mayor parte de los defectos que lastraban a algunos de «España en el corazón» sin que ninguno de ellos alcance a los mejores de aquél. Es una poesía como hecha de encargo, muy apresurada, que se separa de la tónica del más genuino Neruda porque narra más que sugiere. Si, como ha recordado Juan Ferraté, «todo poema es simbólico» (3), el error de cualquier poeta será olvidar que lo designado en un poema es ello mismo más sus connotaciones, que pueden ser múltiples, o en otras palabras, que la verdadera poesía no niega la anécdota, pero la supera. Neruda cae en ese error. Destacamos como uno de los más logrados el poema número 15, a pesar del convencional indigenismo del poeta, que nos recuerda al de Olmedo en su oda «A la victoria de Junín».

En modo alguno tratamos de poner en entredicho a la poesía política. Darío, tantas veces tratado de escapista, la justificó muy bien en el prólogo a *Cantos de vida...* ¿Quién podrá discutir el derecho a cantar opinando, como diría Martí Fierro? Lo que se cuestiona es el prosaísmo al que el poeta se deja arrastrar en su evidente deseo de ser muy claro y no caer en las formas de la poesía burguesa. Inevitablemente hemos de recordar aquí al austero poeta de Solentiname, Ernesto Cardenal, triunfante en las dos vertientes de tal propósito sin menoscabo del aliento poético. Salvemos, sin embargo, en honor a la justicia otros poemas de *Canción de gesta:* «La Libertad», de gran vigor universalista, «Por Venezuela» y «Las aves del Caribe».

De aquí pasamos a *Las piedras de Chile* (1961), libro de emocionado reencuentro del poeta con su tierra y en el que Neruda da forma a un antiguo proyecto, según declara en el prólogo, en el que, por otra parte, justifica este nuevo alejamiento de la poesía social: «Deber de los poetas es cantar con sus pueblos y dar al hombre lo que es del hombre: sueños y amor, luz y noche, razón y desvarío. Pero no olvidemos las piedras. No olvidemos los tácitos castillos, los disfrazados, redondos regalos del planeta. El tema de la piedra en Neruda es antiguo. Recordemos cómo en el poema «Walking around», de la segunda *Residencia en la tierra,* el angustiado paseante, a quien rodean objetos producidos por un mundo repulsivo y hostil, afirma desear «un descanso de piedras o de lana». La piedra es, junto con la madera

(3) Juan Ferraté: *Dinámica de la poesía.* Editorial Seix Barral. Barcelona, 1969, p. 89. Vale la pena anotar también esta excelente definición de Rafael de Balbín sobre la creación poética, modo de acceso relacional al ser, que actúa como «nexo de unidad de los elementos discernibles en cada ser, a la vez que lazo de incorporación de ellos a una órbita existencial asociativa y superior, que eleva estos elementos y los potencia sin alterarlos ni desintegrarlos». (R. de B.: Sobre la creación poética, en *Historia y estructura de la obra literaria,* de varios autores. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1971, p. 88).

un símbolo preferente de pureza, de autenticidad, y es término que irrumpe en el léxico nerudiano con asombrosa frecuencia a partir de las *Residencias* y no antes. (Solamente tres veces consta en *Veinte poemas de amor* y ninguna en *Crepusculario.)*

Las piedras que Neruda canta son las impresionantes formaciones rocosas de las costas chilenas en la región de Isla Negra, donde él estableció su morada, o mejor su entrañable refugio de viajero, a partir de 1939. Estas piedras, piezas relevantes de una loca geografía —recordemos a Subercaseaux (4)— le rodean, le buscan y se dejan buscar por el poeta, que ya las había hecho protagonistas de algunos de los poemas de «El gran océano» y «Alturas de Macchu Picchu» en el *Canto general.* Pensamos sobre todo en las siete metáforas del poema IX del grupo de Macchu Picchu, donde la piedra sustenta una poderosa anáfora.

Hay que leer *Las piedras de Chile* en la edición especial de la Editorial Losada para admirar las fotografías de Antonio Quintana que ilustran sus páginas y la verdaderamente extraordinaria de la cubierta hecha por la propia esposa del poeta, Matilde Urrutia.

Neruda busca adentrarse en esa materia invariable e incorruptible. Hay en este libro, por encima de lo anecdótico: la admiración por las prodigiosas formas, una investigación sobre lo esencial, un rechazo de la dispersión. Frente a la idea de que sólo lo fugitivo permanece y dura, profusamente recalcada en los dos primeros libros nerudianos, prevalece aquí la ansiedad por descubrir lo que permanece y dura sin ser fugaz. En la piedra reconoce el poeta al hombre mismo como arquetipo eterno, inmutable. Si Rubén Darío envidiaba a la piedra por su incapacidad para sentir, Neruda encontrará el mayor alivio en identificarse con ella, porque la piedra para él es no ya lo que no siente, sino lo que no muere.

En esta indagación están envueltos el Yo y el Nosotros, pero es el Yo quien actúa como sujeto activo, y Neruda ha de excusarse otra vez por su egolatría: «De la verdad fui solidario: / de instaurar luz en la tierra. / Quise ser común como el pan: / la lucha no me encontró ausente. Pero aquí estoy con lo que amé, con la soledad que perdí: / junto a esta piedra no reposo. / Trabaja el mar en mi silencio».

Subrayemos de paso el apego hacia el formalismo que el verso de Neruda viene mostrando. Su habitual indiferencia por la rima no afecta para nada a su gusto por el ritmo. Cierto que, como ha señalado

(4) Benjamín Subercaseaux: *Chile o una loca geografía.* Editorial Ercilla. Santiago de Chile, 1961.

José Olivio Jiménez (5) la rebeldía contra la música se atenúa pronto en el posvanguardismo, pero en el caso de Neruda nunca hubo una verdadera ruptura con ella. No debe extrañarnos que en *Las piedras de Chile* aparezca un poema —«Piedras para María»— de estructura muy similar a la de la silva clásica si consideramos que en plena etapa superrealista (6), en la segunda *Residencia,* utilizó nada menos que la misma estrofa sáfico-adónica del anacreóntico Esteban de Villegas en el conmovido mensaje «Alberto Rojas Jiménez viene volando». Y es que el ritmo en Neruda es «lo natural y no lo perseguido». Empleamos estas palabras de Gabriela Mistral en su defensa de la espontaneidad como circunstancia legítimamente de la rima (7).

Reanudando nuestra marcha, anotamos cómo la poesía de Neruda va tendiendo más a la vaguedad, que es una forma de densidad. En contraste con una observación anterior, apreciamos en ella su valor sugerente, referencial, incluso en los momentos en que se centra más en lo episódico. Así en *Cantos ceremoniales* (1961), donde la evocación de Manuela Sáenz, amante de Simón Bolívar, le lleva a insistir en la recreación del paisaje americano que le alucina en la desértica costa peruana. Y surge de nuevo en estas páginas el tema de España y se avivan las memorias de la guerra civil. Pero, a pesar de algún momento en que el improperio parece querer recuperar antiguos fueros, todo está tamizado por la reflexión y diríamos que también por la tristeza. Un terremoto en Chile, Lautréamont en París, el mar de nuevo, inesperada traída a escena de unos muertos. Entre lo que crea y lo que recrea, Neruda ha cantado un mundo impreciso y exacto, desvanecido y fulgurante, en el que se ensimisma y reaparece tantas veces como sea posible imaginar.

Tal ocurre en *Plenos poderes* (1962). Aquí, después de insistir por enésima vez en su propósito de no olvidar nunca el papel mesiánico del poeta («Así por el destino conducido / debo sin tregua oír y conservar / el lamento marino en mi conciencia / ... para que donde esté el encarcelado, / donde sufra el castigo del otoño, / yo esté presente con una ola errante, / ... y así por mí la libertad y el mar / responderán el corazón oscuro»), Neruda nos declara nuevamente su pasión por la palabra. Volvemos a Rubén recordando el final de *Prosas profanas:* «Y no encuentro sino la palabra que huye, / la iniciación melódica que de la flauta fluye». Evocamos a Vallejo: «¡Y si después de tantas palabras / no sobrevive la palabra!» ¿Existe acaso esa

---

(5) José Olivio Jiménez: *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970.* Alianza Editorial, Madrid, 1971, p. 20.

(6) No es cuestión de entrar ahora a precisar el alcance del superrealismo en la obra de Neruda. Sabido es que nunca llegó a ser un superrealista puro.

(7) Gabriela Mistral: *Tala* («Notas»). Editorial Losada. Buenos Aires, 1957, p. 155.

frustración o ese temor en Neruda? No. Lo que sus versos reflejan es la delectación en esa prodigiosa materia fónica, capaz como ninguna otra de poner en pie mundos y vidas: «Yo tomo la palabra y la recorro / como si fuera sólo forma humana. / Me embelesan sus líneas y navego / en cada resonancia del idioma: / pronuncio y soy... / ... Dan cristal al cristal, sangre a la sangre / y dan vida a la vida las palabras». Los actuales cuestionadores (discúlpese el término) del lenguaje no encontrarán a Neruda entre sus filas.

El gran barroco prosigue su camino de nostalgia y búsqueda «de aquel olor de la maderería». Lo que el chileno parece haber descubierto hace tiempo es, en suma, que el universo es una unidad donde todas las cosas y todos los seres se interrelacionan. Por eso en *Plenos poderes* el simple cardo, que no fue inventariado en las *Odas*, recibe el mismo atento tratamiento que la imagen —esta vez triste— de la ciudad de Valparaíso o las gentes que circulan por el poema «El pueblo».

Memorial de Isla Negra (1964) es el título general de una obra compuesta por los siguientes libros: 1) «Donde nace la lluvia», 2) «La luna en el laberinto», 3) «El fuego cruel», 4) «El cazador de raíces», 5) «Sonata crítica». Es arduo a esta altura de la obra nerudiana, fundamentada en ejes paralelos y horizontales, destacar las características esenciales de cada libro. «Donde nace la lluvia» es el que mejor puede definirse en este grupo. Desborda en él la evocación intensificada de los días de la infancia en la lluviosa Temuco. Esta búsqueda de refugio en la niñez y en la adolescencia, tan reiterada en toda la producción de Neruda, se centra aquí en forma compacta.

El poeta, dueño de lo que él mismo ha llamado «las posibilidades sensoriales del recuerdo» (8), necesita decirnos muchas veces cómo son esos lugares donde se desarrolló la primera etapa de su vida: «Parral se llama el sitio / del que nació / en invierno / ... Y de allí soy yo, de aquel / Parral de tierra temblorosa, / tierra cargada de uvas / que nacieron / desde mi madre muerta». Así dice el primer poema del libro, y a partir de aquí se va recreando el asentamiento de la familia en la ciudad lluviosa y maderera, la imagen de la madrastra —la mamadre— y del padre perforando el aire mojado con el pitido de la locomotra de su tren lastrero, el colegio, el primer conocimiento del amor, la llegada de la poesía como una quemadura.

Este reencuentro, que excede a lo proustiano, con el tiempo perdido se ramifica en muchas vías y de él forman parte los temas abstractos («La condición humana», «La injusticia», «Las supersticiones»).

(8) Véase Antonio Colinas: Entrevista con Pablo Neruda, en *Revista de Occidente*, junio 1972, núm. 111.

Al final Neruda nos sitúa en la pensión de la calle Maruri de Santiago en los días de *Crepusculario:* «Soy prisionero con la puerta abierta, / con el mundo abierto, / soy estudiante perdido en el crepúsculo, / y subo hasta la sopa de fideos / y bajo hasta la cama y hasta el día siguiente».

Aunque Neruda vaya sumergiéndose cada vez más en una buscada atmósfera de vaguedad, como ya hemos dicho, usando esa propiedad mágica del lenguaje que es la ambigüedad, no podrá nunca prescindir de matizar las situaciones de indeterminación con alusiones a lo concreto. Sin llegar nunca a los atrevimientos sencillistas de un Vallejo, manejará eventualmente con indudable eficacia elementos vulgares, diáfanamente encajados en el contexto poético que los asume.

«La luna en el laberinto» se refiere a experiencias más indefinidas y mezcladas. Después de haber hecho recuento de las cosas del mundo, necesita enumerar sus propias vivencias cada vez de manera más insistente. Y sigue rastreando las claves de su propia existencia en lo lejano. «La canción de la fiesta», poema con el que obtuvo el primer premio en el concurso de la Federación de estudiantes de Chile en 1921 y que se resistió a reeditar durante mucho tiempo, aparece evocado aquí lo mismo que los *Veinte poemas de amor.* El poeta recrea y revive las circunstancias que le impulsaron a escribirlos. Son los hombres del hombre —recordando el título de la novela de Eduardo Barrios— los que bullen en el Neruda de hoy, exigiendo más que pidiendo la palabra en el momento más inesperado: París, Singapur, Rangún, Ceylán, son etapas de la vida del poeta que resurgen en el rememorar de «La luna en el laberinto». «El fuego cruel» trae una vez más a España al primer plano. La guerra civil se evoca con no menor ardimiento que en «España en el corazón», pero sin improperios. El poema «¡Ay! mi ciudad perdida» es un verdadero remanso en el que se nos hace recorrer el Madrid de los años treinta, sentido por Neruda como experto catador de lo sustancial. Los siguientes se refieren a los tiempos que vinieron después en Chile, y el poeta se exalta despertando memorias de luchas y revoluciones en América. Pero de repente una figura femenina, Josie Bilss, que entra en la vida de Neruda en la etapa de Birmania, interrumpe estos versos militantes con su extraña imagen oriental. El mar, la nieve, la luz y, para terminar, una lírica evocación de Praga relacionada con un momento de exilio del poeta.

Después de esto todavía Neruda se permite llamar al libro siguiente «El cazador de raíces», como si asumiera por primera vez este papel. Pero «de hecho, un nuevo poema es siempre el primero», y Neru-

da hace buenas estas palabras de René Menard (9) al iniciar con emoción intacta cada vuelta al ayer. «El cazador de raíces» es una nueva entrada a la madera y al paisaje. Y todo sigue siendo real y abstracto. Hasta Delia del Carril, su segunda esposa, puede ser ubicada aquí sin que su imagen perturbe nada en las circunstancias actuales de la vida del poeta. Delia del Carril será la «pasajera / suavísima, / hilo de acero y miel que ató mis manos / en los años sonoros», la que existe «no como enredadera / en el árbol», sino con su verdad. En este escudriñamiento, los seres y las cosas van cobrando más carácter de arquetipos a medida que el poeta va aceptando sin reservas su papel de testigo totalizador y su derecho a defender esa rara intimidad que en todo quiere estar presente.

«Sonata crítica» acumula nuevos bodegones, reflexiones y alegatos donde prevalece, y esto es importante, un escepticismo abiertamente declarado:

«¿Dónde está la verdad? Pero la llave / se extravió en un ejército de puertas / y allí está entre las otras, / sin hallar / nunca más su cerradura».

Quizá esto tenga algo que ver con la crisis en cierto aspecto del pensamiento político del poeta que el libro manifiesta. Nos referimos a su postura antistalinista. Neruda execra la memoria del dirigente soviético que vio repetida en centenares de estatuas estucadas con «aquellos pantalones impecables / que plancha el servilismo realista». Alude así a esa técnica en función de la cual Stalin debia ser representado, como recuerda Ernst Fischer «de tal forma que ninguna arruga convirtiera su traje ... en un producto terrenal» (10). Realismo socialista sublimado que en todo caso Neruda repudia en postura paradigmática en toda la literatura hispanoamericana de hoy.

Lo demás en «Sonata crítica» son las cosas habituales, los alimentos deleitosos, la glorificación de la lucha, como en el poema «Muerte a los subterráneos», etc.

Todavía le quedará tiempo a Neruda para un singular ejercicio poético en el que recuerda al Lugones de «Alas» en el *Libro de los paisajes*, al ofrecernos en *Arte de pájaros* (1966) un fino *divertimento* sobre tales criaturas. De este libro, cargado de imágenes versátiles, recogemos una sola muy significativa, la que nos presenta al poeta también como un ave en eterno ir y venir: «Por eso vuelo y me voy, / vuelo y no vuelo, pero canto: / soy el pájaro furioso / de la tempestad tranquila».

Una casa en la arena (1966) enlaza con *Las piedras de Chile*.

---

(9) René Ménard: *La experiencia poética*, Monte Avila Editores, Caracas, 1970, p. 24.
(10) Ernst Fischer: *El artista y su época*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1972, p. 112.

Acaso la única diferencia esté en el tono más subjetivo de este libro, *Una casa en la arena,* escrito ante la parcela concreta de su mar. No hay mucho de nuevo en estos versos y en estas prosas sazonadas de sal y yodo, con algún mascarón de proa y no poca melancolía, sin que falte la intermitente nota que deja a salvo la misión social de la poesía.

Más original, *Las manos del día* (1968) nos muestra al poeta preocupado ahora por haber actuado sólo desde la teoría: «Me declaro culpable de no haber / hecho con estas manos que me dieron / una escoba...», «siempre sentado y no hizo una silla...» que hubiera valido la pena repetir «hasta que esté sentado todo el mundo». «Y porque anduve tanto sin quebrar / los minerales ni cortar madera, / siento que no me pertenece el mundo». Es *Las manos del día* un libro de desasosiego.

Sobre *La Barcarola* (1969) ha dicho Neruda: «Yo escribí un libro grande con versos, lo llamé *La Barcarola,* y era como una cantinela»... «y así en este libro hay episodios que no sólo cantan, sino cuentan, porque antaño era así, la poesía cantaba y contaba, y yo soy así, de antaño, y no tengo remedio...» (11). «Antaño», «yo soy así», «no tengo remedio»: palabras particularmente significativas. A derecha e izquierda está cruzando la poesía en lengua castellana de nuestros días, la de los demás, hermética en gran parte y en gran parte desmitificadora. Neruda, a pesar de lo que en seguida indicaremos, la ignora como ignoró ciertas tentaciones de la vanguardia en la época de *Crepusculario.* El es ya incapaz de ir contra su destino manifiesto, y ahí está *La Barcarola* con sus formas líricas de ritmo magnificado en los versos de quince y más sílabas con aire a veces de «Marcha triunfal». Ahí está «Europa vestida de viejas violetas y torres de estirpe agobiada», y la patria «la tierra, mi tierra, mi barro, la luz sanguinaria del orto volcánico», y los frutos y el amor y las ciudades americanas aún no cantadas. Y la historia de Joaquín Murieta, que después ampliará, ¿y qué más? El yo, por supuesto, confundido con el amor, el paisaje y las cosas, avasallante tambien incluso en la inevitable mención de lo social: «Fue mi obligación transparente vivir otras vidas». En verdad, desde la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (12), no hay en la literatura de lengua española, sin que nos olvi-

(11) En *Por qué Joaquín Murieta:* ob. cit., vol. II, p. 1133.

(12) No debe de ser casual la admiración que Neruda ha manifestado por esta obra: «El único buen libro que se ha escrito sobre tal cosa (la Conquista) y que es un largo poema». (Entrevista con Neruda por Tico Medina. «Los domingos de ABC». Madrid, 15 de octubre de 1972).

demos de Sarmiento y de Unamuno, una obra como la de Neruda en la que el yo suene tantas veces y de tantos modos.

Entre tensiones y distensiones, alguna laxitud contrarrestada por los vigorosos arranques de una emoción que no quiere apagarse, transcurren los últimos libros de Pablo Neruda, que constituyen un número sorprendente más de uno al año como promedio desde 1968.

En *Fin de mundo* (1969) se condensa marcadamente la carga de ironía que había matizado de forma espaciada la obra anterior de nuestro poeta, más proclive, por cierto, al desgarrado sarcasmo. Aquí, insistimos en la puntualización, lo que domina es el tono irónico. Neruda contempla a su siglo, siglo ya bien maduro, no lejos de su final; piensa en las muchas cosas que en él se proyectaron y se deshicieron, en su crueldad y en su retórica: «¡Qué siglo permanente! Preguntamos:/¿Cuándo caerá? ¿cuándo se irá de bruces / al compacto, al vacío? ¿A la revolución idolatrada? / ¿O a la definitiva / mentira patriarcal?» El hombre que sigue autodenominándose «el corazón más repartido» parece estar perdiendo muy de prisa su antigua confianza en la humanidad. Acaso él mismo desperdició mucho tiempo «hablando con arenas y minerales». Se acentúa la crisis que en su postura política representó su ruptura con el stalinismo; en ella se inserta otra quebradura, el desmoronamiento de la imagen de Mao-Tse-Tung: «En vez de las flores que no / comenzaron nunca a nacer / se plantaron en los jardines / sus monumentales estatuas. / Sus oraciones reunidas / en un cuadernito escarlata / formaron el frasco infalible / de píldoras medicinales».

Y en la revisión de sucesos amargos surge la cuestión de Praga («sufrimos de no defender / la flor que se nos amputaba / para salvar el árbol rojo / que necesita crecimiento»), Cuba, Che Guevara, Vietnam, Ben Bella, Ben Barka, Lumumba, Salazar —mencionado en un poema que enlaza con los más violentos de otras horas.

En esta revisión del siglo no se le escapan a Neruda los temas referentes al fenómeno literario. Recuerda inesperadamente a Oliveiro Girondo con su «insolencia matutina», se rebela contra la pervivencia de los maestros del siglo XIX: «¿Hasta cuándo llueve Verlaine / sobre nosotros? ¿Hasta cuándo / el paraguas de Baudelaire / nos acompaña a pleno sol? / ... Walt Whitman no nos pertenece, / se llama Siglo Diecinueve, / pero nos sigue acompañando». De todos ellos —los citados y Balzac, Hugo, Tolstoi, Zola, Emily Bronte, Mallarmé— nos libró «el tío Ubú Dada». Nos preguntamos: ¿De veras le complace al poeta este holocausto? En otro sitio (13) hemos apuntado la mezcla de

(13) L. Sáinz de Medrano: «La novela hispanoamericana: una crisis animada», en *Anales de Literatura hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, CSIC, núm. I, 1972.

admiración y reproche que encierra el poema X de *Fin de mundo* dedicado a los novelistas hispanoamericanos del *boom,* para decirlo con la inevitable palabra. Le inquietan estos autores con complejidades diferentes a las suyas, aunque coincidan con él al contemplar el mundo como un gran todo donde la problemática social no puede estudiarse aisladamente.

¿Qué más nos trae *Fin de mundo?:* un reiterado y antiguo olor y tacto de madera, una desilusión fría que le lleva al poeta a describirnos esta centuria con cierta vieja imaginería superrealista («Un siglo de zapaterías» llenó de zapatos el mundo / mientras cercenaban los pies / o por la nieve o por el fuego / o por el gas o por el hacha») y la perplejidad del hombre que se resigna a aceptar que no ha descubierto nada porque «las cosas que descubrí estaban dentro de mi mismo», y que reconoce: «Por más que me esforcé / no pude salir de mi casa». La confianza que irradia el poema final no logra invalidar esta sensación de desencanto.

La espada encendida (1970) es un libro que estimamos se halla inspirado en un relato de Marcel Schwob titulado *El incendio terrestre,* traducido por Neruda en 1923. El poeta, resucitando emociones y símbolos intactos después de casi cincuenta años, recoge la visión de aquella postrera pareja que, acosada por el fuego que destruye la tierra y tal vez todo el universo, se refugia instintivamente en el amor, y desarrolla el tema dándole más amplios contornos. Estos dos seres —Rhodo y Rosía—destinados a refundar la estirpe humana se aman con la pasión dolorosa de *Crepusculario,* cuyos versos parecen resurgir vivos e iniciales a despecho del tiempo: «Oh amada, oh claridad bajo mi cuerpo, ¡ oh suave tú!, de la esperanza desprendida /, eres toda la noche con su acción constelada / y el peso de la luz que la atraviesa. Eres la paz del trigo que se prepara a ser. ¡Oh amada mia!, acógeme y recógeme ahora / en esta última isla nupcial que se estremece / como nosotros con el latido de la tierra». Lo erótico tiene aquí el mismo sentido agónico que en los dos primeros libros nerudianos. El amor conlleva la furiosa insatisfacción por la plenitud nunca alcanzada. Pero estos amantes, refugiados en una barca de dura madera —anotemos de nuevo el símbolo—, huyendo en medio del caos llameante, comprenderán que «son dioses» al producirse el gran naufragio en el que «mueren y no mueren». El hombre sucumbe, pero debe renacer interminablemente. El amor es una tremenda batalla jamás ganada, pero jamás perdida, viene a decirnos Neruda en este libro de ambientación cósmica y a la vez magallánica, chilena.

También corresponde a 1970 «Las piedras del cielo», canto a la

preciosa dureza de esmeraldas, ágatas, topacios y tantas otras minerales maravillas, decantados e insignes asentamientos de eternidad.

«Aún», título que se comenta solo, de 1971, es un volver a coger el hilo de los viejos temas después del relativo paréntesis de *Fin de mundo.* Los conquistadores ceñudos del *Canto general* vuelven a cabalgar aquí, cada vez más sombras literarias de sí mismos. Indudablemente, la visión de la problemática que los envuelve se ha hecho más objetiva en el Neruda de nuestros días. En otra parte ha mostrado explícitamente su nueva comprensión del hecho histórico de la conquista de las Indias, cuya dimensión épica parece ahora subyugarle. Así, ante la alusión a las «espinas» que en ella hubo, afirma: «Naturalmente porque era una época bárbara y una época torrencial y de grandes personalidades y de gran magnitud geográfica y telúrica. Porque la conquista abarcó lo que dominó y lo que abrumó, y lo que desplomó y con lo que se encontró allí, con aquella especie de tierra de las *Mil y Una noches;* todo eso es un cuento muy largo que sobrepasará fabulosamente lo de las Mil y Una noches (sic)» (14).

Y otra cosa: al mencionar a propósito de los conquistadores a Centroamérica y las Antillas, solamente extrae de esa región unas imágenes fugaces y negativas: «pasteles de maíz con olor a tumba», «calor de parto», lo cual no se aviene con la exaltación absoluta que de ella hace en *Canción de gesta* y, por supuesto, en el *Canto general*—Cuba es allí el país de «los valles de la dulzura», y Guatemala, «la dulce».

Y es que la idea de la impureza como factor inesquivable en el mundo va imponiéndose lenta pero progresivamente en este Neruda que en «Aún» habla nuevamente de ferreterías y paraguas y de la «tierna indigestión de guerrillas» de algunos jóvenes. Pero no dejará de aferrarse a su palabra que «crece y crece» y en la que se funden el Yo y el Nosotros («Perdón, si cuando quiero / contar mi vida es tierra lo que cuento»), a la Poesía que le ha incomunicado y le ha agregado a todos al mismo tiempo: «Para mi la dicha fue compartir cantando, / alabando, imprecando, llorando con mil ojos. / Pido perdón por mi mal comportamiento:/ no tuvo utilidad mi gestión en la tierra». Mas, aunque así sea, ha de cumplir su destino de cantor. El hombre al que definió en *La Barcarola* como «el que muere muriendo sin muerte», arrastrando inexorablemente su paisaje íntimo, ha de hablar siempre para sentirse vivo. Si en *Estravagario* había dicho: «Ahora me dejen tranquilo,/ahora se acostumbren sin mí», en «Aún» acepta definitivamente su inquietud y su lucha: «Voy a ro-

(14) Entrevista citada en «Los domingos de ABC».

garte: déjame intranquilo. /Vivo con el océano intratable / 'y me cuesta mucho el silencio».

Y, finalmente, por ahora (15), después de este «Aún», otro libro más: *Geografía infructuosa.* Este, publicado en 1972, nos recuerda ayer mismo que Neruda sigue, infatigable, en su tarea. Aparte de las ideas que ya damos por bien sabidas, ¿que nos ofrece de singular este poemario? Ante todo podemos apuntar que la geografía infructuosa es él, el poeta cuya gestión fracasó tal vez porque el mundo es también intrínsecamente infructuoso. ¿Qué hacer sino tratar de hincarse más y más en el hondón de la niñez? («Y ahora a dolerme el alma y todo el cuerpo, / a gritar, a escondernos en el pozo / de la infancia»). Y se incrementa un poco la tendencia al desligamiento de la anécdota. Las cosas y las sensaciones van perdiendo en definitiva sus contornos ásperos: «Yo vivo en un país tan suave / como la piel otoñal de las uvas». Neruda escribe desde la casa del otoño que se resiste a ser invierno. El desaliento que algunos poemas revelan no logra destruir una esencial serenidad. El poeta ha aprendido a deshacerse de muchos pesares porque también el llanto es devorado por las «sesenta bocas de la vida». «Lo bueno —nos dice— es ya sin interrogaciones, / sin compromiso, responder / a nuestra sombra lenta y sucesiva».

El poeta nos advierte en esta etapa última de vaga desorientación que no volverá a las andadas: «Ya no acostumbro ahora / entrar en calles desaparecidas, / alcoba por alcoba / a buscar muertos». ¿Es que acaso se despierta en él una recóndita tentación por recorrer los viejos itinerarios superrealistas? Tal vez, pero es tentación que nace vencida de antemano: ya es tarde para representar otra vez el papel de Diógenes. En «El sobreviviente saluda a los pájaros», se muestra consciente de la magnitud de su obra («No hay edificación como la mía en la selva») y pide patéticamente comprensión ante quienes todavía le exigen que no sea Yo, que sea únicamente Nosotros: «Por eso si me encuentras ignominiosamente / vestido como todos los demás en la calle, / si me llamas desde una mesa en un café / y observas que soy torpe, que no te reconozco, / no pienses, no, que soy tu mortal enemigo: / respeta mi remota soberanía, déjame / titubeante, inseguro, salir de las regiones / perdidas de la tierra

---

(15) Después de redactado este artículo, hemos tenido noticia de la aparición de un nuevo libro de Neruda: *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena.* Editorial Quimantú. Santiago de Chile, 1973. El título y la lectura de un único poema, que hemos visto reproducido, nos hacen sospechar, con las lógicas reservas, que no encontraremos aquí al mejor Neruda. Al corregir pruebas, ya en 1974, aún hemos de anotar dos obras poéticas posteriores: *La rosa separada* y *El mar y las campanas,* ambas publicadas por la editorial Losada, de Buenos Aires, en noviembre de 1973. Ninguna de ellas aporta elementos que hagan modificar nuestras apreciaciones.

que me enseñó a llover, / déjame sacudir el carbón, las arañas, / el silencio: y verás que soy tu hermano».

Neruda termina casi como empezó: diciendo más o menos que puede escribir los versos más tristes esta noche; quizá ya no «ebrio de trementina y largos besos» desde la cumbre, que empieza a ser nevada, de sus años, pero varado en sus irrenunciables emociones.

Aunque ya no se de en su obra continuamente ese clima de raptos y enajenación que en otros tiempos fue consustancial a ella, aunque la reflexión y la sabia incertidumbre hayan atemperado ciertas aristas de lo irracional y lo dogmático, Neruda difícilmente admite el apelativo de «neoclásico» que hoy se empieza a querer imponerle. El que exaltó en las *Odas elementales* la alegría «del equilibrio y las proporciones» definió también en el mismo libro los derechos de «la razón intranquila» que llena de fecundidad el desorden. En este segundo ámbito estuvo siempre su camino y sigue estándolo. Un balance final nos mostraría, siguiendo a Yurkievich, la pervivencia de «sus fijaciones imaginativas, sus intuiciones básicas, su visión mítica» (16), tal vez amortiguadas, pero nunca aniquiladas.

Gabriela Mistral se lamentaba en una de sus notas a *Tala* del excesivo arraigo que el tono menor había tenido en la poesía hispanoamericana como reacción antirromántica, y reprochaba a Darío no haber aplicado la magnificencia de su canto a los grandes temas de la naturaleza americana, de la realidad americana. El continente indiano seguía careciendo de un envío poético de verdadero aliento: «El tono menor fue el bien venido, y dejó sus primores, entre los que se cuentan nuestras canciones más íntimas y acaso las más puras. Pero ya vamos tocando el fondo mísero de la joyería y de la creación en acónitos. Suele echarse de menos, cuando se mira a los monumentos indígenas o a La Cordillera, una voz entera que tenga el valor de allegarse a esos materiales formidables» (17). Neruda ha sido la respuesta a esa demanda.

El ha tratado de captar el mensaje cósmico en cuanto pasa a través de su yo: entender el mundo y verter en él sus emociones. «Pienso —ha dicho en su discurso de recepción del premio Nobel— que la poesía es una acción pasajera o solemne en que entran por parejas medidas la soledad y la solidaridad, el sentimiento y la acción, la intimidad de uno mismo, la intimidad del hombre y la secreta revelación de la naturaleza» (18).

(16) Saúl Yurkievich: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana,* Barral Editores, Barcelona, 1971, p. 156.

(17) Gabriela Mistral: *ob. cit.*, p. 156.

(18) Pablo Neruda: «Discurso de aceptación del Premio Nobel», en *Sin Nombre*. San Juan, Puerto Rico, vol. III, núm. I, julio-septiembre, 1972, p. 9.

Pero estas ideas navegan hoy con malos vientos. Muchos son los que enarbolan hoy de nuevo en Hispanoamérica carteles antirrománticos —sería inadecuado decir banderas—. Mala hora para la poesía «que cuenta y canta» como la entiende Neruda. Sin ánimo de intentar fáciles simplificaciones en un panorama tan complejo, no hay duda que el veto contra la emoción —inútil y alienante según algunos— empieza a generalizarse. Es parte del viejo legado ultraísta que reverdece otra vez en cierta medida. La búsqueda en el laberinto de lo ontológico y existencial, sin emoción, lleva a la poesía de pura indagación. No hace falta acudir al excepcional ejemplo de Borges. Consideramos simplemente el cambio producido en un Octavio Paz entre *La estación violenta* y los *Topoemas.*

En fin, las cosas van por otro camino y alguien lo ha dicho con despiadada arrogancia: «Isla Negra no es la solución». Firma este «artefacto» «el hombre / que derrotó / al suspiro / —el texto es ahora de Neruda— y es muy capaz / de encabezar / la decapitación del suspirante» (19): Nicanor Parra.

Este otro chileno chaplinesco e implacable está haciendo reales los presagios de Neruda, no tanto por la denuncia sin ambages del nerudismo como por otros procedimientos más subrepticios y corrosivos: cotéjese como muestra «Recuerdos de juventud» de «Poemas y antipoemas» con «Walking around» (segunda *Residencia)* y «Oda a la cebolla» *(Odas elementales).* La parodia llega a angustiar.

«Parra ha ofrecido la única alternativa seria frente a las potencias hipnóticas del nerudismo», ha escrito José Miguel Ibáñez-Langlois en su estudio preliminar a la antología de la obra de aquél publicada recientemente en España (20). En efecto, con Nicanor Parra vuelve el tono menor a la poesía hispanoamericana, pero en esta ocasión los riesgos del sencillismo no existen gracias a la tremenda dosis de ironía que lo acompaña. Merodean ahí, sólo merodean, pero ¡quién lo pensara!, los manes de Campoamor.

En vano, creemos, ha querido Neruda acomodarse un poco a estos niveles de dialéctica irónica en algún momento (recordemos lo dicho a propósito de *Fin de mundo).* Estos escarceos no nos parecen estar fundamentados exclusivamente en su propio escepticismo; muy posiblemente ha querido demostrar a todos que sabe hacer lo que Parra.

Pero después de la exhibición acabará por recoger cuidadosamente los materiales épicos desbaratados y los volverá a acumular flagrantemente en nuevas construcciones.

---

(19) *Una corbata para Nicanor,* ob. cit., vol. II, p. 1145.

(20) Nicanor Parra: *Antipoemas,* Editorial Seix Barral, Barcelona, 1972, p. 56.

Neruda es consciente de otra gran acusación que pende sobre él: no haber hecho una verdadera proposición de lenguaje. Trata de soslayarla cuando afirma: «A mí me parece que es una sabia disposición la de estar siempre dispuesto a hacer un cambio fundamental en la forma de la escritura. Muchas personas quedan aprisionadas en una forma. Esto es peligroso para el poeta» (21). Admitamos que Neruda está más atrapado en sus estructuras expresivas de lo que él puede aceptar. La explicación nos resulta diáfana: las disponibilidades lingüísticas del castellano son demasiado ricas y útiles en su opinión para cuestionarlas. Cuestionó el amor por su insuficiente virtualidad y el mundo por su fealdad e injusticia. (Luego descubrió que en aquél había, a pesar de todo, un precioso estímulo de eternidad, y en éste, maravillas y fuerzas que ver y encauzar.) Inquirió, desarboló, sugirió, pero no exactamente un nuevo lenguaje. Recreó y sigue recreando unas formulaciones verbales en las que bullen, alternada o simultáneamente, savias gongorinas, románticas y semisuperrealistas; todo heredado, excepto el genio con que las manipula.

Irremediablemente la poesía del gran chileno sigue configurándose en una estructura circular. Describió sus primeros 180 grados desde *Crepusculario* hasta el *Tercer libro de las odas.* A partir de aquí diríamos, apurando el simil, que se convierte en una espiral en búsqueda de su propio centro. Neruda, instalado en sus definitivas obsesiones desde *Estravagario,* se abandona a ellas como a un remolino.

La creación de Neruda —pensemos ahora sólo en el último Neruda—, emocional, aferrado a lo vivencial, descriptiva y demiúrgica a su pesar, carece, en fin, de algunos de los signos que un Friedrich (22) ha señalado como típicamente denotativos de modernidad. Todavía sin un sustituto de su talla, *todavía* el primero, Neftali Ricardo Reyes está —gloriosamente— anticuado. Queremos decir que es ya un clásico.

LUIS SAINZ DE MEDRANO

Lérida, 70
MADRID-20

(21) Entrevista citada en *Revista de Occidente.*

(22) Hugo Friedrich: *La estructura de la lírica moderna,* Editorial Seix Barral, Barcelona, 1959.

ESE HIJO DE FERROVIARIO

Hablar de Pablo Neruda y limitarse, en las actuales circunstancias, a uno de sus aspectos menos totalizadores exige por lo menos una inmediata justificación. La palpitante proximidad de Neruda, la anegadora emoción de su vasto, genesíaco y ardiente mundo poético; su estilo de responsabilidad política, las desdichadas circunstancias de su muerte —provocada por un cáncer de próstata inmerso, a su vez, en otro cáncer social muy grave—, convierten cualquier parcelación momentáneamente en una actividad trivial y sosa, más bien apta para ejercicios áulicos desempolvadores de amables curiosidades literarias.

Si me propongo hablar un poco del Neruda hijo de ferroviario no es por considerar que esa circunstancia revista connotación especial ni se sobreponga, obviamente, a cualquier otro azar de nacimiento. En principio nadie puede elegir su progenie, y lo mismo se nace hijo de ferroviario que de albañil, multimillonario yanqui o de lord inglés. Es un azar, según queda dicho. Pero una vez nacido, desde que al pobre sujeto lo expulsan de la cobija materna, donde todavía no se ha producido fricción social gracias al mecanismo ciego y generoso de la biología, parece que el azar, sin perder sus atributos, empieza a reordenarse y a pagar su correspondiente cuota de peaje, traducido por las primeras influencias del medio (sociales, geográficas, genéticas), que ya gravan la personalidad entera y en la que cuentan los orígenes. Si hablo de Neruda como hijo de ferroviario es por la sencilla razón de que me siento identificado con ese mundo por similitud de origen. El asunto puede resultar hasta pueril, ya que ser hijo de ferroviario, sin ser al mismo tiempo Pablo Neruda, no es una ganga, pero de todas maneras, pese a que no soy dado a la mitificación poética, es imposible dejar de responder a un vocabulario, a unas coordenadas ambientales, a unas vivencias infantiles que, a través del panteísmo mágico-sensual de Neruda, yo recupero como material poético constituyente. Y aquí terminan la justificación y el paralelismo, que, de existir este último, es absolutamente mínimo y divergente. Los hijos de ferroviarios netos

—de la vía, de la estación— tienen *garantizada* una infancia entre vagones y muelles de carga, pero nadie les garantiza el complejo glandular ni la variabilidad sociopolítica. De ahí proviene la magnificencia universal de que Neruda no acabara sus días hábiles conduciendo, como su padre, un tren «lastrero» y se distanciara profesionalmente del ferrocarril lo suficiente como para poder enaltecerlo y remitirse a sus orígenes sin sombra de frustración, emocionado, desde una esfera evolucionada y distinta, en la que el recuerdo de las imágenes ferroviarias llega sobrecargado de exotismo y del necesario estupor, no desvirtuado por la frecuentación excesiva, por el desgaste de los días perdidos en la misma cosa, que siempre acaba por hacerse humillante y por liquidar cualquier énfasis poético o, al menos, el énfasis poético para el que Neruda estuvo dotado. Es una fortuna general que Neruda pudiera evocar las imágenes del ferrocarril de su infancia desde la vertiente diplomática y desde la consumación, culminación o realización de su trayectoria poética, es decir, desde un distanciamiento social y literario que le permitió ocuparse del tema con más entonación épica y romántica —en la acepción respetable de este término— que rencor cotidiano y sometimiento económico.

En numerosas ocasiones, en verso, en prosa o en poesía en prosa, ha hecho Neruda manifestación expresa de la importancia de los ferrocarriles en su obra y en sus primeras impresiones de la niñez. «Mi padre era ferroviario —declaró en la televisión francesa— y yo le acompañaba en sus viajes. Eran trenes rurales que recorrían los bosques levantando las piedras. Esos viajes eran para mí una fuente de placer infinito, por la fascinación que sentía por la selva. Podía estar solo durante días y días persiguiendo a los insectos, buscando huevos de pájaros salvajes y observando la vida de la Naturaleza para volver al tren de mi padre, que era como una casita; se trabajaba durante el día, y al caer la noche todos nos reuníamos en el tren. Este tren tiene una importancia enorme para mí, para mi poesía, y todos los elementos característicos del ferrocarril, del tren, de la estación, de la locomotora. Yo era amigo de todos los que trabajaban en la máquina y en los vagones; era un niño, pero ya conocía el mundo a través de las personas que trabajaban allí. Entre ellas había aventureros y bandidos —en ninguna parte les aceptaban—, pero vivían en paz con mi padre y conmigo.»

Algunos de los temas esenciales de Neruda —su fervor maderero, la humedad, la lluvia, el bosque, los insectos— tienen su génesis en la profesión de su padre y en la perspectiva del ferrocarril, que permiten además, por su coherencia y veracidad, establecer relaciones entre la memoria autobiográfica y el mecanismo de que se vale esa memo-

ria o viviencias infantiles para convertirse en versos de singular impacto, con lo cual cabe advertir que el poeta más auténtico no tiene por menos que repetir las mismas constantes, pocas, con la introducción de inagotables variantes y poniendo siempre de relieve la simbiosis existente entre los hechos cotidianos de la vida real, los datos vulgares del suceso rutinario y la depuración poética, donde ya interviene una suerte de elaboración de la realidad, la cultura y sus mitos, el clima de las asociaciones, las leyes estéticas (suponiendo que existan como fuente de aprovisionamiento colectivo). Este proceso siempre es claro en Neruda.

Véanse otros fragmentos en prosa sobre el mismo tema, pertenecientes a *Infancia y poesía:* «A veces me arrebataba del colegio y yo me iba en el tren lastrero. Picábamos piedra en Boroa, corazón silvestre de la frontera, escenario de los terribles combates españoles y araucanos. La Naturaleza allí me daba una especie de embriaguez. Yo tendría unos diez años, pero ya era poeta. No escribía versos, pero me atraían los pájaros, los escarabajos, los huevos de perdiz. Era milagroso encontrarlos en las quebradas, empavonados, oscuros y relucientes, con un color parecido al de un cañón de escopeta.» El tren «lastrero» es una imagen fuerte y reiterativa. Nuevamente se ocupa de ella: «Pocos saben lo que es un tren lastrero (1). En la región austral, de grandes vendavales, las aguas se llevarían los rieles (2) si no les echaran piedrecillas entre los durmientes, sin descuidarlos en ningún momento. Hay que sacar con capachos el lastre de las canteras y volcar la piedra menuda en los carros planos. Hace cuarenta años la tripulación de un tren de esa clase tenía que ser formidable. Tenía que quedarse en los sitios aislados picando piedra. Los salarios de la empresa eran miserables. No se pedía antecedentes a los que querían trabajar en los trenes lastreros. La cuadrilla estaba formada por gigantescos peones. Venían de los campos, de los suburbios, de las cárceles. Mi padre era el conductor del tren.» Tras ese panorama desolador y profundamente sugestivo, Neruda concluye orgullosamente: «Mi padre era el conductor del tren.»

En efecto, su padre, José del Carmen Reyes, maquinista en las lluviosas regiones australes (Temuco) durante los tiempos heroicos del ferrocarril fue «mal agricultor, mediano obrero del dique de Talcahuano, pero buen ferroviario».

La imagen del padre no se deslíe, no aparece bajo su verdadera faz: la de un hombre explotado que desempeña un trabajo penoso, sino que mantiene su figura enhiesta, dominante y mítica; mejor dicho, el

(1) En España, tren de balasto.
(2) En España, raíles.

temperamento particular de Neruda no permite que la memoria altiva del padre abdique en su corazón: «Lo primero que vi fueron / árboles, barrancas / decoradas con flores de salvaje hermosura / húmedo territorio, bosques que se incendiaban / y el invierno detrás del mundo, desbordado. / Mi infancia son zapatos mojados, troncos rotos / caídos en la selva, devorados por lianas / y escarabajos, dulces días sobre la avena, / y la barba dorada de mi padre saliendo / hacia la majestad de los ferrocarriles» (3).

El progenitor y el tren, consecuencia nada sobrenatural, son los hilos que ensartan el paisaje, que deslizan en la mente del niño ávido la mística de la sensualidad panteísta («Entre tanto, el tren pasaba de los campos con robles y araucarias y las casas de madera mojada a los álamos del centro de Chile, a las polvorientas construcciones de adobe. Muchas veces hice aquel viaje de ida y vuelta entre la capital y la provincia, pero siempre me sentí ahogar cuando salía de los grandes bosques, de la madera maternal. Las casas de adobe, las ciudades con pasado, me parecían llenas de telarañas y de silencio. Hasta ahora sigo siendo un poeta de la intemperie, de la selva fría que perdí desde entonces») (4), integrada principalmente por la lluvia y la madera («Pero los aserraderos cantaban. Se acumulaba la madera en las estaciones y de nuevo se olía a madera fresca en los pueblos»), por una densa, airada, cálida asociación constituyente que engloba la infancia, los trenes, los peones, los bosques, la lluvia y los escarabajos («Yo recuerdo en mi infancia los peones / del tren en que mi padre trabajaba, / los coléricos hijos / de la intemperie, apenas / vestidos con harapos, / los rostros maltratados por la lluvia o la arena, / las frentes divididas / por cicatrices ásperas, / y aquéllos me llevaban / huevos empavonados de perdiz, / escarabajos verdes, / cantáridas de color de luna, / y todo ese tesoro / de las manos gigantes maltratadas / a mis manos de niño, / todo eso / me hizo reír y llorar, / me hizo pensar y cantar, / allá en los bosques / lluviosos / de mi infancia») (5); así como, años después, ya muerto el padre, una misteriosa agua va a mostrarle su «conexión interminable con una determinada vida, región y muerte». El agua brota del cadáver de su padre, en una operación exhumatoria, agua que no es tan misteriosa como pareció, sino lluvia «tal vez de un solo día, de una sola hora tal vez de nuestro austral invierno, y esta lluvia había atravesado techos y balaustradas, ladrillos y otros materiales y otros muertos hasta

(3) *Canto general.*

(4) Memorias en la rev. *O. Cruzeiro.*

(5) *Las uvas y el viento.*

llegar a la tumba de mi deudo» (6). Pues bien, en esta agua que simboliza la lluvia y, a la vez, su arraigo indestructible a una región, a unos modos de vida, a una clase de muerte, lluvia que brota del ataúd del padre, que es su sustancia, Pablo Neruda, para completar el ciclo, se halla en ese momento rodeado de su hermano y de «algunos de los ferroviarios amigos del difunto».

Ahora, con el padre muerto que trasunta la humedad austral, volvemos con redoblada emoción a las imágenes antiguas evocadas por el poeta, imágenes de niño que espera en la oscuridad lluviosa el regreso del padre, precedido por el silbato de la locomotora: «El padre brusco vuelve / de sus trenes, / reconocimos / en la noche / el pito / de la locomotora / perforando la lluvia / con un aullido errante, / un lamento nocturno, / y luego / la puerta que temblaba; / el viento en una ráfaga / entraba con mi padre / y entre las dos pisadas y presiones / la casa / se sacudía, / las puertas asustadas / se golpeaban con seco / disparo de pistolas, / las escalas gemían / y una voz hostil, / mientras la tempestuosa / sombra, la lluvia como catarata / despeñada en los techos / ahogaba poco a poco / el mundo / y no se oía nada más que el viento / peleando con la lluvia» (7).

Sin embargo, el mejor poema sobre esta temática de imperiosa recuperación, de recreación, de nacimiento de una conciencia política llegada por la vía del trabajador escarnecido y mitificado por el insondable abismo de la infancia perdida, se titula «La casa» y pertenece a «Yo soy», del *Canto general*, hermoso poema donde la casa de madera fresca huele en la frontera lluviosa, y los obreros del ferrocarril, broncos y dignificados, asumen de pronto toda la nostalgia de las reivindicaciones sociales, que, en el caso de Neruda, empieza filialmente:

Mi casa, las paredes cuya madera fresca,
recién cortada huele aún: destartalada
casa de la frontera, que crujía
a cada paso, y silbaba con el viento y la guerra
del tiempo austral, haciéndose elemento
de tempestad, ave desconocida
bajo cuyas heladas plumas creció mi canto.
Vi sombras, rostros que como plantas
en torno a mis raíces crecieron, deudos
que cantaban tonadas a la sombra de un árbol
y disparaban entre los caballos mojados,

---

(6) Cit. por Rodríguez Monegal en *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda.* Ed. Losada, Buenos Aires, 1966.

(7) *Memorial de Isla Negra (Donde nace la lluvia).*

mujeres escondidas en la sombra
que dejaban las torres masculinas,
galopes que azotaban la luz,
enrarecidas
noches de cólera, perros que ladraban.
Mi padre con el alba oscura
de la tierra, hacia ¿qué perdidos archipiélagos
en sus trenes que aullaban se deslizó?
Más tarde amé el olor del carbón en el humo,
los aceites, los ejes de precisión helada,
y el grave tren cruzando el invierno extendido
sobre la tierra, como una oruga orgullosa.
De pronto trepidaron las puertas.
Es mi padre.
Lo rodean los centuriones del camino:
ferroviarios envueltos en sus mantas mojadas,
el vapor y la lluvia con ellos revistieron
la casa, el comedor se llenó de relatos
enronquecidos, los vasos se vertieron,
y hasta mí, de los seres, como una separada
barrera, en que vivían los dolores,
llegaron las congojas, las ceñudas
cicatrices, los hombres sin dinero,
la guerra mineral de la pobreza.

La importancia de la poesía, en general, y es lo más sencillo e impugnable que se puede decir, proviene de la medida en que logremos asimilarla, bien por alumbrar zonas ocultas de nuestra personalidad y medio ambiente, a través de asociaciones metafóricas inéditas, o bien por establecer identidades profundas antes, quizá no formuladas en palabras, y que, al verificarse el fenómeno de la comunicación, se subjetivizan. Hay un trastorno raro aquí. El poema es subjetivo al formular sus concepciones. El lector opera también con su propia subjetividad, exclusiva aguja de marear para adentrarse en cualquier propuesta. Descartado que autor y lector actúan desde su inalienable subjetividad, la poesía, el arte, no tiene más remedio que ser lo que queda entre las dos subjetividades, es decir, que la poesía es la trascendencia de una subjetividad, digámoslo así. Cuántas veces me he sorprendido pensando con una mezcla de cólera y ternura en el momento en que mi padre, a cargo de la circulación de los trenes en una estación nocturna, abandonaba el calor de la *copa* (brasero) para irse entre ráfagas de lluvia y viento, el levante duro del Estrecho, no «hacia la majestad de los ferrocarriles», que en esto cada uno impone su mito particular, sino hacia la miseria de una estación lluviosa y solitaria a guiñar los ojos cansados para descifrar el lenguaje

de las señales luminosas y a chapotear en la grava, en la carbonilla, o a comerse la cena fría bajo el repiquetear del telégrafo. Esa emoción particular por el pasado, la profesión, la congoja paterna, el tiempo sepultado en la nada y más vivo que nunca, se da hondamente en Neruda. La poesía existe porque la vida es ambivalente. Neruda es uno de los más grandes poetas de la lengua castellana porque supo aullar con la ambivalencia, porque no declinó su conciencia social y porque revistió su pesimismo de adolescencia inmarcesible.

EDUARDO TIJERAS

Maqueda, 19
Madrid-24

NERUDA, ULTIMO GRAN POETA DEL AMOR

1955. Córdoba, Argentina. El gobierno de la Revolución Libertadora niega el teatro oficial para una lectura de poemas de Neruda, que, en consecuencia, se realiza en el salón de actos de la Asociación Española de Socorros Mutuos. Mis amigos de la izquierda oficial me preguntan en el vestíbulo: «¿Qué venís a hacer aquí, vos que sos vallejiano?». «Vengo —digo esgrimiendo el reticente argumento de la derecha oficial—, a escuchar los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada.*» «Son poemas de su etapa burguesa, totalmente superada.» A los pocos minutos Neruda, después de los agradecimientos de rigor: «Comenzaré por leer algunos poemas de un pequeño libro mío que ha tenido mucha suerte, acaba de llegar a los cien mil ejemplares, *Veinte poemas de amor...*» Me invitaron al agasajo posterior, supongo que como modesto desagravio a la izquierda heterodoxa. Todavía vallejiano, pero sin reticencia ninguna, acaso porque sigo opinando que no todo el amor está en la poesía amorosa, insisto en que Neruda es un gran poeta del amor. El último gran poeta del amor en Occidente.

(Intermedio con una breve, esquemática y arbitraria historia de los poemas de amor occidentales: comienzan como epitalamios, pero Safo los libera del matrimonio y un romano, Catulo, los llena de anécdotas y sátira política, para que los trovadores los transformen en un juego inteligente que a veces daña el corazón. Dante los vive para después explicarlos y Petrarca los sublima acaso para no tener que vivirlos. Durante el Renacimiento, tal vez para mantener el llamado equilibrio clásico, los poemas de amor usan dioses griegos y máscaras eufónicas que en el siglo XVIII son ya antifaces de pastoras a fuerza de cosméticos, hasta que estallan —vinagre, tuberculosis y exageraciones— con el tumultuoso romanticismo. Desde entonces, los poemas de amor continúan románticos, aunque apelen a distintos subterfugios: metáforas surrealistas, imágenes futuristas, prosaísmo cotidiano. Es el amor occidental: la mujer como exaltación. Madre, esposa, amante. El com-

plejo de Edipo, el reposo del guerrero, la lucha de los sexos. Jamás *el otro* de los filósofos. Simplemente, *la otra.*)

La primera influencia aceptada conscientemente por Neruda, el uruguayo Sabat Ercasty—un Whitman del Sur, es decir, menos concreto pero también menos egocéntrico—propone una poesía cósmica, un panteísmo planetario: exaltación amorosa ante, por, entre un universo que se supone armoniosamente integrado. Ni Dios o la materia, ni el hombre frente a la naturaleza, una autoconciencia del mundo vigorosamente complacida, cantando. Cantándose. El enamorado de sí mismo en un intento fallido, *El hondero entusiasta,* que publicará años después. Pero antecedente lógico de su primer gran libro publicado, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada,* que Neruda supone una reducción, aunque en realidad es una transmutación del proyecto cósmico: el amor, un desbordante y estremecido amor de adolescente, unificando amores reales con varias muchachas, según propia confesión. El enamorado del amor, un tema clásico. Y no sólo éste: la carne exultante y atormentadora de la mujer; los cuerpos como cosmogonía; la ausencia, que enfrenta con el tiempo perdido; la abandonada plenitud de la compañía, «me gustas cuando callas»; la intransferible delicia de los rasgos y los gestos, «y tu boca que tiene la sonrisa del agua»; etc., y finalmente la despedida sangrante y la desolada inmensidad del abandono, «puedo escribir los versos más tristes esta noche.» Porque acaso lo genial de estos *Veinte poemas* sea su inimitable síntesis de los temas tradicionales de la poesía amorosa occidental.

(Interrupción asaz meditativa y aparentemente ajena al texto: el oficio de poeta es manifiestamente improductivo de alguna manera el poeta tiene que vivir lo que escribe sin embargo muy poco de cuanto vive alcanza a ser escrito todas las horas muertas esperando un amigo una mujer una salida apenas si consienten una línea un verso que seguramente no será el más recordable como el amor que se corta en una palabra menos grave que las ya dichas y olvidadas oficio insalubre además que triza desasosegado los espejos y no encuentra compañía sino que la busca para nada para construir un malabarismo de sonidos que suelta al aire una palabra y aparece un fantasma uno de sus tantos y pobres y reiterativos fantasmas ululantes pobladores de su insomnio constitutivo así por lo menos puede presumir de pesadillas aunque no duerma.)

Residencia en la Tierra. Poco más de cincuenta poemas escritos durante diez años larguísimos. Consul en un olvidado rincón del planeta, «innecesario, viéndome en los espejos / con un gusto a semanas, a biógrafos, a papeles...» que diría el propio Neruda. La pegajosa

persistencia de la cotidianidad que deteriora el mundo con pelusas, toses, ropa sucia. Las cicatrices del vivir son siempre de mutilaciones. Y en el fondo de todo el libro, un amor martirizándose por carecer de destinatario, inútil como un traje colgado en una percha, amputado de una pasión violenta, fecunda, total. Dieciocho poemas exclusivamente amorosos, más de un tercio del libro, y en los otros, por lo menos metáforas que aluden al amor y a sus conflictos. El enamorado del amor, reside en una tierra que se pudre, con todo su amor desperdiciándose. «... en donde se confunden la lluvia y los ausentes.» Y en esta situación de pasión disponible, de tensión totalizadora sin objetivo, ocurre un hecho desmesurado: la guerra civil española. Y entonces el poeta encuentra una ocupación justificada, el compromiso político, la entrega a una generalización del amor. El panteísmo cósmico a nivel de la especie. El perpetuo enamorado se resuelve por la teoría de la justicia para los más. El amor, cuando ingresa a la historia, se ennoblece. Gana en valor lo que pierde en instinto. Es otra teoría del romanticismo que todavía perdura. El enamorado del amor puede, legítimamente, cantar su gran *Canto general.*

(Otro intermedio con una también breve, esquemática y arbitraria historia de la poesía política occidental. Poesía de vencedores: un libro griego de primera enseñanza donde se celebra la victoria de los invasores aqueos, la *Ilíada;* la biografía fantástica del fundador de una estirpe, la *Eneida,* para divinizar la política expansionista de los emperadores de una ciudad, Roma; *La Divina Comedia,* como una catedral gótica del absolutismo religioso y político que defiende la incipiente monarquía, un libro de propaganda; el heroísmo desmedido que fundamenta un imperio colonial con *Os Lusiadas;* un panegírico de los derrotados para acrecentar las hazañas de los triunfadores, *La Araucana.* Con el siglo XVIII, los poetas oficiales entran a las Academias. La poesía política oficial del despotismo ilustrado se refugia en los decretos. Porque la poesía política de la época pone en primer plano la otra corriente, la poesía política de los vencidos. Las fábulas de un esclavo frigio, Esopo; las procaces satiras de un provinciano desencantado, Marcial, hispanorromano; la picota irónica de los cantares de escarnio medievales; los poemas desgarradamente críticos de un Quevedo. Está maduro el tiempo en que la poesía política sólo deberá cantar la libertad, el cese de la opresión, el valor del progreso. Con el romanticismo nace un nuevo mesianismo: el político; la sociedad sin desigualdades, la historia al servicio de los hombres concretos. La poesía vuelve a su original intento de influir sobre la realidad, de cambiar el mundo. Se trata nuevamente de conseguir una buena cosecha: que los hombres sean más justos.)

Y luego, las *Odas elementales*, el amor hacia las cosas que hacen habitable la vida. La pereza, la cebolla, la lluvia, el cobre, el fuego, la madera, el pan, la sencillez, Cesar Vallejo. Sí. Neruda es el último gran poeta del amor en occidente. Cómo unificar su caudalosa ternura, sus furibundas injusticias, su violenta tristeza, sus entusiasmos avasalladores. Pero occidente está cambiando. El paternalismo implícito en mucha poesía política, la mujer excesivamente compañera del hombre, la confianza en los objetos, el patriotismo excluyente, la concepción de un cosmos amable, etc., no parece que continúen vigentes demasiado tiempo más. Sólo que Neruda fue un poeta genial. Y este tipo de poetas suelen durar más que sus propias ideas. Sí. Neruda es el último gran poeta del amor.

(Nota íntima pero impostergable. Yo tenía un amigo, joven poeta: Alfredo Ottonello Guevara. A los veintiún años lo asesinó un loco que quería vengarse de su padre. Muchas veces discutimos si Neruda o Vallejo. El admiraba a Neruda, yo soy vallejiano como ya dije. Espero que éste, también sea su homenaje.)

JOSE ALBERTO SANTIAGO

Clara del Rey, 44
MADRID

PABLO NERUDA EN SU CARA-CRUZ

A puro sol escribo, a plena calle,
a pleno mar, en donde puedo canto,
sólo la noche errante me detiene
pero en su interrupción recojo espacio,
recojo sombra para mucho tiempo.

Entrada de la poesía nerudiana la vida y la muerte el poeta con heridas casi miguelhernandianas la poesía en cara-cruz lo de cara y cruz dos caras y dos cruces de la medalla una medalla única y ya nunca repetible medalla de los días y de los hombres cara y cruz de la misma medalla dos caras dos cruces todo es igual y nada depende del color con que se miren las cosas vida siempre encaminada itinerario de la poesía la persistencia de palabra alta palabra asombrosa y asombrada «apuro sol... a plena calle...» esas estrofas del poema «plenos poderes» la encrucijada del soñar con luz de mediodía y con sombras medianocheras el poeta su eco nuestra definición común junto a su poesía no hay toque de queda no pueden acallarse los latidos de la poesía nadie intimida a nadie un poeta erguido y en ofrecimiento de vida así se viajaba por ríos y valles y vaguadas Pablo Neruda en sus derroteros de cotidianidad con amor siempre los labios apasionados enumeración de la sangre amorosa una paisajística de realidades y de fulguraciones el hombre y la mujer con qué caras y con qué cruces se enseña la medalla nadie sabe nada y todos sabemos todo la poesía el poeta la cara-cruz y la cruz-cara una perfilación constante exacta palabra en su sitio y junto a la lucidez machadiana una paginación dramática dos caras dos cruces la vida y la muerte con el ancla de la esperanza caminos trillados caminos viejísimos así nace el alba así surge la amanecida con miedo y escalofrío siempre la novedad la innovación poética la creatividad entrada de lo nerudiano en la música de los pueblos troncos de árbol en espigas de años en espigas de imágenes lo poético es lo asumido una historia paso a paso seguida y proseguida la interioridad una armonía de planta o de flor o de nube la lenta caminata de un hombre la lenta caminata de la poesía y «en donde puedo canto...» voz proclamadora residencia primera y última la única posibilidad de soñar con los ojos abiertos Neruda Pablo Neruda pese al Registro Civil de nombre de pila y apellidos Neruda el chileno Neruda el universal Neruda el poeta:

Venid a ver la sangre por las calles

así hablaba así denunciaba así pregonaba la voz del verso estremecedor y estremecido la poesía las caracolas del litoral las abiertas venas del mar Neruda el grande Neruda el único moneda irrepetible medalla en el corazón hincada Pablo Neruda en su dignidad valiente y creadora y sabiéndose que «Tardará mucho en nacer, si es que nace» como ya cantó el granadino Federico una historia vivida una aventura responsabilizada la poesía de rabia la poesía nerudiana vive Pablo Neruda muere Pablo Neruda ya nació ya murió septiembre con grajos y harapos septiembre de mil novecientos setenta y tres septiembre aciago y oscuro «desesperada canción» la poesía suya la sangre del amor la sangre de la desesperación:

... estaremos juntos, amor,
extrañamente confundidos

una continuidad persistencia del canto y de nuevo la estrella poética guiadora la reja del arado nerudiano «sólo la noche me detiene» recuerdos de fidelísima nostalgia Chile el país el pueblo la estrofa una bandera desplegada dos caras dos cruces cara-cruz del vivir cara-cruz del morir entrega sin descanso ofrenda que en rotundas palabras vibra y sigue vibrando:

como entre dos canales submarinos,
uno a morir me lleva en su ramaje
y el otro canta para que yo cante

esas palabras tan sitiadas y tan situadas el poema «plenos poderes» una inmensa densidad la poesía en su sitio la palabra en su puesto el hombre que forma parte del pueblo universal el mundo no digas nada no digamos nada el poeta lo dijo el poeta habló y escribió los archivos de la memoria los estantes del recuerdo la vida y la muerte la voz de la desesperación la casa suya saqueada y sus libros que en la calle ardían Pablo Neruda homenaje al poeta muerto Pablo Neruda en su estatua de siglos el granito y el cincel la palabra y la estrofa poemática su poesía lo era su poesía era precisamente poesía para los hombres del pueblo y de la calle así es el paisaje de la dignidad y de la ética internacional solidaria Neruda o la libertad Neruda o el horizonte soleado Neruda ya murió es año triste año de mala cosecha es que lo mataron recordémoslo mataron a Pablo Neruda en su Chile mataron a Federico en su Granada la muerte la tristeza de la muerte *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* Neruda de las esperanzas y de las amistades no puede olvidarse es un monumento su poesía una pirámide de acero y de semilla no lo olvidaremos nunca Pablo Neruda ahora se comprende mejor su

mensaje ahora nos enteramos más a fondo Pablo Neruda vivo Pablo Neruda que empuña como una rosa de felicidad su *Canto general* y así la amanecida y así la tarde y así la noche el tiempo la rueda giratoria del tiempo Chile y el mundo Chile y la sangre la vida y la muerte de nuevo la medalla en su cara y en su cruz cara-cruz de Pablo Neruda poeta con *Residencia en la tierra* junto a los demás un hombre con la soledad a cuestas un poeta de esclarecida valentía nos deja su herencia no nos abandona Neruda su poesía nos enriquece ha ido sembrando *Odas elementales* oleaje de la memoria oleaje y espera y paisaje y lucha y cielo y montañas y hombres y amor y desesperación y flores la poesía la palabra asediada el hombre en su libertad acorralado la poesía tenaz el poeta que va sembrando ternura y esperanza el poeta siembra mientras evoca «La noche también duerme como un caballo ciego» no hay sino lucidez nadie duerme no hay ceguera posible y la memoria recuerda Pablo Neruda en su testimonio un canto de verdades para la memoria de la historia la poesía nerudiana en su cara-cruz una medalla en sus dos caras una poesía en sus dos caras en sus dos cruces un poeta en su cara-cruz y los poemarios que se abren en horas de fraternidad:

1.—ME CONOCEREIS POR LO QUE HE ESCRITO

> La casa... No sé cuándo me nació... Era a media tarde, llegamos a caballo por aquellas soledades... Por primera vez sentí como una punzada este olor a invierno marino, mezcla de boldo y arena salada, algas y cardos.
>
> ....
>
> Escribí con tiza los nombres de mis amigos muertos, sobre las vigas de rauli...

Tras la prosa hondamente cardada hondamente intensificada en poesía Neruda vuelve a la carga es el mismo libro *Una casa en la arena* la situación del poeta en sus coordenadas de geografía la arena de Isla Negra una casa lejana y islada una casa cuya forja fue de muchos años ensimismados la poesía igual que un memorial la poesía-enredadera la voz que por olas y piedras iba trepando «hasta que un punto brilla: / es una casa» la rotundidad de las observaciones la sencillez de lo categórico es así y no más interiorización del hombre tal como le ocurría a Antoine de Saint-Exupéry al descubrir desde el avión las luces de la tierra una casa era una casa habitada la luz y el brillo acaso la lumbre ordenadora del vivir de una familia la vida este silencio con escalofríos en los huesos anda la palabra soñadora

acaso la confusa soledad de «donde nace la lluvia» en letreros y anuncios poemáticos de *Memorial de Isla Negra* los pensamientos coexistentes y simultáneos:

Estoy vivo de nuevo.
....
....
se decidió mi pacto
con la tierra.

Geografía de la tranquilidad casariega la tempestad del recuerdo fiebre de orillas escarpadas y arena negra los quehaceres del poeta lo único que mata a la muerte es la vida nos dijo Neruda una casa anotaciones del tiempo allí donde se erguía la sensibilidad desde niño una casa la morada de familia Isla Negra el litoral la ribera arenosa Isla de las Cosas Perdidas se decía una canción callada arenas doradas de Isla Negra que «están hechas como pequeñísimos peñascos, como si procedieran de un planeta demolido, que ardió lejos, allí arriba, remoto y amarillo» explícalo así el poeta nos quedamos en su morada las vigas con nombres de amigos desaparecidos la vida y la fulguración no hay nada barroco en su poesía todo es presencia todo es titánico amor de los días tras los días una casa lejana y aislada Isla Negra de muchos ensueños y peripecias una casa al sur de Valparaíso lo geográfico y lo humano apenas a cuarenta kilómetros hacia el sur de Valparaíso Neruda en sus pasos de amorosa existencia el mar y la esperanza todo es unidad todo es acción de la palabra y del pueblo la hora del caminar en las estancias de la tierra una residencia y una estancia la casa la Isla Negra: «Aquí quiero vivir: junto al vaivén de la ola que cava su tumba infinita... necesito el mar porque me enseña... Canta y golpea el mar, no está de acuerdo. No lo amarren. No lo encierren. Aún está naciendo...» así es el yunque de la poesía la verdad estricta la riqueza sanguínea y emocional de la palabra un poeta que sabe lo que dice Pablo Neruda en su casa el hombre pacto con la vida y con la tierra ardiendo anda la esperanza y años antes nació la ilusión años del poema «Yo soy» a lo largo de las escalinatas de hermoso mármol del *Canto general* es una casa otra casa allí donde trepidaban las puertas y entraba el padre allí donde había hombres de sudor y sin dinero allí donde el testimonio de las caras y de la desesperación era acaso tan sólo «la garra mineral de la pobreza» necesitábamos saberlo ya queda dicho ya se recuerda la poesía acuciadora y necesaria nos basta saberlo no lo olvidamos su casa panorama de exactitudes la geografía de las dificultades el poeta habla y lo precisa está vivo se incorpora a los años de vivir y luchar y soñar:

Mi casa, las paredes cuya madera fresca,
recién cortada huele aún: destartalada
casa de la frontera, que crujía
a cada paso, y silbaba con el viento de guerra
del tiempo austral, haciéndose elemento
de tempestad, ave desconocida
bajo cuyas helas plumas creció mi canto.

2.—PUEDO ESCRIBIR LOS VERSOS MAS TRISTES ESTA NOCHE...

En momentos crueles cuando la leña no arde pacíficamente y la muerte se cuela por las rendijas esta noche todas las noches la poesía suele ser triste no hay vocación poética de la risa todo se volvería escuetamente sorna y mera burla qué carajo diría el otro nosotros nos quedamos con la severa perfección de lo nerudiano una estructura malherida la noche la muerte todo cuanto se consume en el conocimiento que no dialoga que es soledad lamentable resulta la tristeza peor es la enfermedad peor es la muerte merecen más dignidad las heridas del pecho al amor de la lumbre se sueña pero la fatiga impide soñar y sólo entrega sueño de cansancio terquedad de la metáfora no hay barroquismo urge mostrarse desnudo la desnudez de la primera y última sensación la tersura de la palabra la arquitectura del poema su recorrido estremecimiento desde los mismísimos cimientos ay ese morir despiadado ya murió el poeta el piano cerró su teclado un réquiem de llamas la poesía en áspera aventura ahora puede escribir el poeta sus versos más tristes hubo sangre derramada ya lo vio todo el poeta se cargaron de tristeza sus recuerdos no puede haber escapatoria lo plasma acertadamente en *Crespusculario:*

Y la muerte del mundo cae sobre mi vida

desasosiego con la angustia como única desesmbocadura así transita la poesía nerudiana anhelosamente afanosamente humanamente y es que sabe evocar ausencias y añoranzas como también dice en otro verso «Amo lo que no tengo» intensidad a rajatabla y la mujer es otra esperanza otra supervivencia deseada:

Si muero sobrevíveme con tanta fuerza pura
que despiertes la furia del pálido y del frío,
de sur a sur levanta tus ojos indelebles,
de sol a sol que suene tu boca de guitarra...

primera cuarteta del soneto número noventa y cuatro de *Cien sonetos de amor* de nuevo la armonía y la indisociable unicidad nerudiana amor y vida amor y muerte venid a verlo debéis mirar y no cerrar los

ojos la muerte la insostenible tristeza por qué tanta realidad dura por qué tanta trampa para la libertad el poeta se sobrepasa la muerte unifica a los hombres la desnudez de quien muere es exigente respeto ya murió el poeta ya murió Pablo Neruda y es que lo mataron septiembre negro septiembre de dolor el poeta que de todos se acordaba una temática muy suya el amor y la ausencia es lo que expone en «todos han muerto» y eco es de tierra americana es textos del *Canto general:*

Hermanos de agua y piojo, de planeta carnívoro:
visteis, al fin, el árbol del mástil agachado
por la tormenta? Visteis la piedra machacada
bajo la loca nieve brusca de la ráfaga?
Al fin, ya tenéis vuestro paraíso perdido,
al fin, tenéis vuestra guarnición maldiciente,
al fin, vuestros fantasmas atravesados del aire
besan sobre la arena la huella de la foca.
Al fin, a vuestros dedos sin sortija
llega el pequeño sol del páramo, el día muerto,
temblando, en su hospital de olas y piedras.

esta noche qué noche septiembre una voz mutilada y lágrimas de rabia el porvenir el presente la impotencia los lectores se sumen en la tristeza esta noche todas las noches la poesía perdió el aliento la muerte el abismo el barranco fraternalmente y siempre «hermanos de agua y piojo» la vida sin pausas el acercamiento a lo inevitable la hermosísima unidad popular poemas en el corazón enarbolados textos del pueblo la muerte que ronda la muerte que apaga quién dijo lo contrario el poeta lo supo lo predijo el amor era su panacea su cántico esperanzado y de sol a sol brillaba el día vivo ahora es ya hombre muerto día en la muerte palabra que es riada en la temporalidad o tal vez recuento de historia la poesía la muerte mientras «emerge tu recuerdo de la noche en que estoy» es la mujer amada la mujer apetecida la vida soñada la sangre que en torno al mundo solidario da vueltas la mujer tú «en lo solitario de esta hora de muertes» pese al gesto admirable de querer afrontamiento de uñas y de nubes el amor me defiende el amor nos protege el poeta tenía confianza no hubo exceso de palabrería la sencillez pero hubo riqueza era su manantial más hondo su agua más fresca el amor frente a la muerte el amor encarándose con la muerte el amor campesino y miguelhernandiano hijos de la tierra hijos de la esperanza todo es vivir ay la mujer que es todo y emblema del acendrado amor por eso sueña la poesía y al igual que en los últimos versos citados el poeta arden de emoción en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* me lo recalcó mi hija la hermosura de las estrofas claras y desperdigadas un amor de hondura

de entrañas el amor de lo absoluto cara a cara ante lo odioso y odio es morir la muerte por eso amar es símbolo siempre lo fue en Pablo Neruda siempre refulge su voz y ahora las ágatas que en las manos saltan mucha luz mucho fuego muchos resplandores desde la barranquera humana uniéndose los cuerpos el amor y no la muerte Pablo Neruda canta Pablo Neruda establece realidades de las de a puño la vida apetecida:

Mi cuerpo de labriego salvaje te socava
y hace saltar el hijo del fondo de la tierra

testamento y así acudo una y otra vez a la fuente no hiela ahora el sol es muy fuerte los osarios blanquean en la meseta y en las cúspides del bosque el poeta socava la poesía va arando siglos un telar que teje las significaciones de nuestra esperanza un «ronco telar interrumpido» es la poesía ahora desde la vida a la muerte hay que acudir siempre al *Canto general* ahí recojo una voz sedienta y hambrienta el tiempo de historia que fue tiempo de Neruda y que sigue siendo de todos no hay cicatrices aún la amanecida acaso sonría la muerte parece vencer yo soy el poeta yo os hablo yo Neruda:

Quiero estar en la muerte con los pobres
que no tuvieron tiempo de estudiarla,
mientras los apaleaban los que tienen
el cielo dividido y arreglado.

Tengo lista mi muerte, como un traje
que me espera, del color que amo,
de la extensión que busqué inútilmente,
de la profundidad que necesito.

Acción de la poesía gesta heróica de la poesía imágenes y armas desde el amor más limpio los hombres sin pudor y que matan canción de gesta ya tienes la paz ahora es silencio la paz que te destinaron y «Desde arriba / las grandes aves negras / inmóviles, aguardan», los años los siglos los árboles nada de coronas y sólo banderas al aire banderas que alzan los rostros del pueblo y la semilla la vida la esperanza «que sembraré en la tierra mía, lejos».

3.—«LARGO PETALO DE MAR Y VINO Y NIEVE»

Maravilla de lo conciso y del retrato estupendo enfoque sin concesiones a remilgados juegos la poesía nerudiana con su tierra con su patria a lo largo del espinazo andino y allí el mar y la nieve y asimismo zonas vinícolas recuerdos de otros paisajes Chile un pétalo alargado de rosa la placidez y la dicha ese gozar del país tan hermoso

es tan humano es que parece mentira que se quebrase quién lo quiso no fue el poeta no lo podía querer su poesía Chile de belleza y de esfuerzos Chile popular y callejero y minero y campesino lo mismo en los valles que en las cimas canosas por la nieve Chile del poeta otro testimonio otro testamento y así el reconocido canto la herencia poeta-testigo una voz sin miedo una voz decidida y siempre lista cantar es observar y denunciar es colaborar en dialéctica cotidiana la poesía Neruda la ilusión y los cepos traicioneros quién impide el canto quien endereza el hierro torcido Neruda-Quijote canto enderezador de entuertos una ambición y así fue alzándose la significabilidad es rotunda lección de claridades nieve y mar y vino la patria la lucha la esperanza trabajar de hombres hermoso y alargado pétalo la rosa el regadío los ojos que contemplan la belleza:

Pero saldrás al aire, a la alegría
saldrás del duelo de estas agonías,
y de esta sumergida primavera,
libre en la dignidad de tu derecho,
y cantará en la luz, y a pleno pecho,
tu dulce voz, ¡oh, Patria prisionera!

A pleno día a pleno pecho a plena noche a plena sangre la libertad el poeta su aspiración la simultaneidad de anhelos la solidaria raigambre la raíz el tejer la trama y la urdimbre un pueblo un tejido un telar es esfuerzo es la dignidad el derecho asimismo la primavera renace y se incorpora a la historia hubo penas y dolores apartemos la agonía soñemos con la vida soñemos es el pueblo oh Patria hermosa y andina y marina Patria chilena y nerudiana la intensificación del amor oh «América, no invoco tu nombre en vano» no puede ser de otro modo tu nombre es aliento me acucia a mí la poesía es tesoro común comamos bebamos este es mi mensaje esta es mi esperanza bebamos compartir el pan es ilusión popular la fiesta tras el dolor el azul primaveral y vino en los labios país andino y el mar acariciador o golpeador «canto general de Chile» y la poesía es así para Neruda «empapado en esperma de tu especie amamantado en sangre de tu herencia» con Chile en perspectiva cerca y lejos cara-cruz siempre la medalla la irrepetible medalla único ejemplar y poesía-ejemplo Neruda la emoción la cascada el vendabal poético qué palabra tan honda tan justiciera oh belleza oh canto oh mármol oh paisaje oh patria.

Escribo para una tierra recién secada, recién
fresca de flores, de polen, de argamasa,
escribo para unos cráteres cuyas cúpulas de tiza
repiten su redondo vacío junto a la nieve pura...

Y sigue la canción se persigue al poeta y se prosigue la aventura oh creatividad lúcida y responsable alto designio palabrero Neruda en su himno y regreso a la patria canto de todos canto general de mil novecientos treinta y nueve substancia sin sendas semánticas y extraviadas voces claridad honda:.

Patria, mi patria, vuelvo hacia ti la sangre...
Patria mi patria
toda rodeada de agua combatiente
y nieve combatida,
en ti se junta el águila al azufre,
y en tu antártica mano de armiño y de zafiro
una gota de pura luz humana
brilla encendiendo el enemigo cielo.

La estampa la evocación nerudiana un caminar lento pero nunca perezoso el pueblo las heridas y acaso los trallazos del látigo inmerecido destino el pueblo su esperanza una patria acogida y acogedora águila y azufre junto al zafiro y al armiño colorido en la paleta nerudiana impresionismo mejor pensar en Renoir pero Pablo Neruda es pintor asimismo paleta poética versos sin dicotomía versos en la continuidad inspirada oh inspiración ese intenso misterio inundaciones y alfarería popular la patria y allí «los pobres viven abajo esperando que el río / se levante en la noche y se los lleve al mar» río abajo noche abajo terremoto también catástrofe esas mutaciones geológicas y es geografía eterna siglo arriba vida arriba Chile en cara-cruz igual que la poesía nerudiana la alfarería el trabajo riente:

Torpe paloma, alcancía de greda,
en tu lomo de luto un signo, apenas
algo que te descifra. Pueblo mío,
cómo con tus dolores a la espalda,
apaleado y rendido, cómo fuiste
acumulando ciencia deshojada?

Alas y aleteante vuelo todo es paloma todo se vuelve volar el deslumbrante canto de ensueños oh fulguración oh rayo oh relámpago oh tempestad oh dureza del dictador González Videla la espalda apaleada el látigo la ceniza las cuatro estaciones Chile siempre y en Chercanes se canta Neruda su voz:

Me gustaría que no desconfiárais: es verano,
el agua me regó y levantó un deseo
como una rama, un canto mío me sostiene
como un tronco arrugado, con ciertas cicatrices.
Minúsculos amados, venid a mi cabeza.

Anidad en mis hombros en los que pasea
el fulgor de un lagarto, en mis pensamientos
sobre los que han caído tantas hojas,
oh circulos pequeños de la dulzura, granos
de alado cereal, huevecillo emplumado,
formas purísimas en que el ojo
certero dirige vuelo y vida,
aquí, anidad en mi oreja, desconfiados
y diminutos: ayudadme:
quiero ser más pájaro cada día.

Lo maravilloso y lo maravillado tiempos humanos tiempos chilenos «venid a mi cabeza» acudid a mis sienes ramajes y nubes pájaros convivencia antología no hay cansancio hay alas abiertas el vuelo la vida la patria el pueblo y esa bandera de colores extraordinarios la poesía vivísima de querer «ser más pájaro cada día» ejemplar conducta afán de poeta ansia merecida y encauzadora que venga Dios y lo vea es trabajo de sol a sol esmeradamente poesía en su triunfo palabra en su victoria oh prestigio de crear y otro poema «Las voces de Chile» siempre evocar persistir asimismo Neruda uno:

Antes la voz de Chile fue metálica
voz de la libertad, de viento y plata...

Tierra y recuerdo «recuerdo en el mar» estrofas candorosas y candentes poesía con vibraciones que la rasguean como cuerdas de guitarra poesía clavada en el viento y así desperdigada sembrada poesía de recuerdos:

Chileno, has ido al mar en este tiempo?
Anda en mi nombre, moja tus manos y levántalas
y yo desde otras tierras adoraré esas gotas
que caen desde el agua infinita en tu rostro.

Ser pájaro volar soñar el país el pueblo otros paisajes la nostalgia ese mar y ese vino y esa nieve oh Chile de pétalos largos andar errante del poeta se lo imponen le obligan a andar caminero errante canto general canto de uno para todos coexistencia cerca o lejos es igual la poesía es prisma se ven sus destellos es faro oh patria «Yo quiero mi país para los míos» todos unidos unidad popular poesía de libertad y esperanza poesía intensificada tú y yo pueblo somos oh país oh Chile las alas de la victoria cógelas:

Este tiempo, esta copa, esta tierra son tuyos.
conquístalos y escucha cómo nace la aurora.

Ya amanece la amanecida es hermosa «feliz año para mi patria en tinieblas» el poeta su andar caminero otras tierras otros hombres

otros idiomas Chile que refulge «vamos juntos» el tiempo recibe coronas de trigo la gran alegría los frutos de la historia los frutos de la esperanza patria renacida. Isla Negra litoral nieve y vino y mar ser pájaro cantar y volar alas de victoria «Los campesinos y los pescadores de mi país olvidaron hace tiempo los nombres de las pequeñas plantas, de las pequeñas flores que no tienen nombre. Poco a poco lo fueron olvidando y lentamente las flores perdieron su orgullo. Se quedaron enredadas y oscuras, como las piedras que los ríos arrastran desde la nieve andina hasta los desconocidos litorales. Campesinos y pescadores, mineros y contrabandistas, estuvieron dedicados a su propia pobreza, a la continua muerte y resurrección de sus deberes y derrotas. Es difícil ser héroes de territorios aún no descubiertos: la verdad es que en ellos, en su pobreza, no resplandece sino la sangre anónima y florecen las flores cuyo nombre nadie conoce» así es la prosa nerudiana qué alcance qué densidad vocabulario de intimidades esparcidas la interioridad que se va sembrando voz nutrida en soledad la espiga del sol y la espiga del oleaje Isla Negra poesía en prosa de *Una casa en la arena* y así son las gemas aunque sean «Piedras, peñas, peñascos... Tal vez fueron segmentos del estallido. O estalagmitas alguna vez sumergidas o fragmentos hostiles de la luna llena o cuarzo que cambió de destino o estatuas que el tiempo y el viento trizaron y sobaron o mascarones de navíos inmóviles o muertos gigantes que se transmutaron o tortugas de oro o estrellas encarceladas o marejadas espesas como lava que de pronto se quedaron quietas o sueños de la tierra anterior o verrugas de otro planeta o centellas de granito que se detuvieron o pan para antepasados furiosos o huesos oxidados de otra tierra o enemigos del mar en sus bastiones o simplemente piedra, rugosa, centelleante, gris, pura y pesada para que construyas con fierro y madera una casa en la arena» escalofriante descripción oh maravilla poética oh Neruda te saludo es mi homenaje sincero escúchese ese movimiento de la palabra parece el latir del hombre el latir de la tierra alientos de poeta que escribe igual que respira escúchese esa cadencia ese ritmo esa dinámica que se acelera o acompasa según las fases fonéticas oh maravilloso universo nerudiano pueblo y cúspide Chile de alargados pétalos prosa de alargadas respiraciones el poeta la poesía de anchos pulmones andinos poeta sin coraza la palabra nerudiana que es convicción y más que riqueza.

4.—ESPAÑA, A CUYA PUERTA / TOQUE PARA QUE ABRIERAN...

Temática nerudiana persistente y ahondada temática definitiva España nerudiana otros años otras luchas otras esperanzas la puerta que se abría al poeta mudándose la historia metamorfosis del lenguaje asumido hoja por hoja árbol por árbol «El fuego cruel» y así fue Pablo Neruda poesía cumplida «Y allí llegué para cumplir mi canto» tiempo de historia tiempo de hombres empujándose la verja se entraba se penetraba en España ábrete y asimismo ecos vallejianos que no se aparten recuerdos «aparta de mí este cáliz» ecos y dolor resonancia española en umbrales estrictamente contemporáneos nuestro tiempo nuestra historia Pablo Neruda en su simbólica acendrada oportuna jardín y ventanales tierra ocre esponja para la sangre España en las venas «España en el corazón» acudid todos venid a ver la sangre el paisaje la ilusión Neruda en España la memoria rugosa y nunca acicalada la memoria malherida las palabras con noticias auténticas una poesía testimonial y eficaz el recuerdo granítico la poesía nerudiana que se incorpora a la historia exactitud ternura algo más que apariencia es lo hondísimo el hondón o la grieta por donde se coló la sangre de España venid no olvidéis es mi canción desesperada España:

Yo vivía en un barrio
de Madrid, con campanas,
con relojes, con árboles.
Desde allí se veía
el rostro seco de Castilla
como un océano de cuero.

La mirada la solidaria mirada y el pecho ennoblecido España aquella casa de las flores y en guerra muy destrozada aquella casa y aquellas tertulias poesía de España allí Federico allí Rafael allí los poetas «El firme amor, España, me diste con tus dones» incendio el verano incendiado estío los hombres y las armas España incendiada y de mar a mar movida por iras España «la amargura resbaló por tu rostro» era tiempo de raíces descuajadas San Camilo España años desde la primavera de mil novecientos treinta y cuatro al incendio general de España en mil novecientos treinta y seis Pablo Neruda su voz:

A mi patria llegué con otros ojos
que la guerra me puso
debajo de los míos.

Otros recuerdos otras miradas la hoguera insaciable la hoguera sedienta poesía para España y para los españoles poesía nerudiana

en sus campanas a voleo Pablo Neruda de integridad no es mudo no es ciego no es sordo y así fue surgiendo su canto español no mudo no sordo no ciego un canto impregnado de vida un canto dolido y esperanzado las alas del pájaro las alas del pueblo una poesía de canto español popular y esperanzado ay amistades de España la poesía de trigo y agua «no en vano el estandarte de Castilla / tiene el color del viento comunero» poesía de comunidades poesía de amistades desfilan en estrofas muy emocionadas los poetas así Federico así Miguel de Orihuela y es sinceridad emocionante repítase no hay pleonasmo hay hondura se da fe con:

Algo del resplandor que recogí en España

La poesía recogió heridas y semillas el tiempo no se vence el tiempo no se acalla no hay poesía enmudecida Neruda con pasión de entonces de siempre:

Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles.

Temática que roe y corroe nada de falsa literatura poesía auténtica en sus aleteadoras estrofas la sangre y el volcán de la creatividad más hiriente Neruda erguido y siempre con su materna España canto español lección perdurable «amo tu duro suelo, tu pan pobre» poesía de amor canto amoroso asimismo «Ya he cantado y contado / lo que con manos llenas me dio España / y lo que me robó con agonía» estrofas nerudianas en epicentro de años vivísimos y graníticos imborrable poesía Neruda que cuenta y canta poeta y narrador poesía así narrativa apegada a la historia poemas españoles riada planetaria fogata invasora recapitulación cósmica España y Chile y el mundo entero poesía nerudiana abarcadora poesía precisa poesía elemental poesía escudriñadora Neruda al acecho de cuanto es humano nada se le escapa todo le urge y le interesa humanismo revolucionario España en los labios España en los versos España en el corazón amistades y así Vicente en su calle Welintonia 3 y España ay:

España, España, corazón violeta,
me has faltado del pecho, tú me faltas
no como falta el sol en la cintura
sino como la sal en la garganta,
como el pan en los dientes...

Esencialidad de poesía esencialidad temática Pablo Neruda recordador en su recuento narrativo emoción siempre «Vuelve, España»

poesía de gesta vida saqueada lenguaje ardiente del «crespusculario» versos para recordar amistades que en el pozo memorístico sirven de levadura y de siembra fértil Miguel:

Joven eterno, vives, comunero de antaño,
inundado por gérmenes de trigo y primavera,
arrugado y oscuro como el metal innato...

Esencialidad para laureles del pueblo la poesía en armas la poesía enardecida siempre así en hora de España vivida y recordada hora presente y nunca ausente la poesía pegada al sentir de los días pegada sin oxidarse la poesía intacta en su lozanía y así vuelta a empezar canto español eso de «¿Te acuerdas, Rafael? / Federico, ¿te acuerdas?» amistades de feracidad para paisajística poética un mapa con ríos que riegan y desparraman fe y esperanza ecos para recuerdos miguelhernandianos en un intento de aproximación definidora que nadie lo olvide Neruda y Miguel unidos la misma ansia el mismo enfoque:

Su poesía
es maíz agrupado
en un racimo de oro.

Se forjo el camino Neruda para alumbrar caminos en *Las uvas y el viento* el homenaje de la memoria temática para «El pastor perdido» poesía recordadora:

Miguel de España, estrella
de tierras abrasadas...

5.—EL HOMBRE, ¿DONDE ESTUVO?

Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?
Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?
Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?

Esculpir con cincel de siglos canto nerudiano voces de geología esos fragmentos de «Alturas de Macchu-Picchu» esa ola de montañas cumbre nevada como nave ya sumergida poesía que a martillazos va deletreando circunstancias históricas un pueblo tierras americanas y andinas «los días de la luz deshilachada» los días del poema una luz arañada una luz imperativa el poeta en su deber el poema fértil «Deber del poeta» lo que hay que decir proclamar todo:

y Así, por mí, la libertad y el mar
responderán al corazón oscuro.

Levántase la neblina ya escampó la lluvia no es ingrato el llover escampa ahora la cosecha se anuncia hermosa la poesía es para todos transmitir comunicar estremecerse con idéntica esperanza aunque diferenciada en el tiempo desnudez que encabeza lo nerudiano una perfecta cristalización la trilogía motivadora suya ese escarbar en el lenguaje de los hombres y de los pueblos una dirección responsabilizada y solidaria la simultaneidad y la convivencia esencialidad siempre la esencialidad de Neruda su poesía en trilogía artística y humanista y política una poesía a la altura del pecho a la altura de la historia asumida y nunca ignorada la neblina las cuatro estaciones la naturaleza en su teatro vencedor la belleza el arte los problemas del vivir y del soñar Pablo Neruda que aúna y funde esperanzas en unicidad de los días su *Geografía infructuosa* con versos unitivos escúchense van muy hondo:

Basta una herida para derribarte
con una sola letra
te mata el alfabeto de la muerte
un solo pétalo del gran dolor humano
cae en tu orina y crees
que el mundo se desangra.

Rotunda situación especial disponibilidad de lo sensible el caminar lento y angustiado de la soledad siempre la sensibilidad a cuestas cara-cruz cara y cruz qué tiempos se avecinan Pablo Neruda se murió ya te fuiste nos queda tu voz nos quedamos con tu voz úrgenos tu poesía vámonos con ella recitemos los versos del amor comunicabilidad del canto general resonancia en cara-cruz la estampa de las declaraciones nerudianas medítense hay meollo hay claridad: «La poesía ha sido mi vida. Escribir ha sido para mí como respirar. Y no puedo vivir sin respirar, sin escribir» así tajantemente que despierte el leñador que despierte la inspiración que despierte la razón «mi misión humana no era otra cosa sino agregarme a la extensa fuerza del pueblo organizado» así cundía el esfuerzo así se forjaba la esperanza hubo vendavales ya murió Pablo Neruda «de tristeza y de dolor» acaso tal como le sucedió con lluvia abrileña al cholo César Vallejo de qué se muere tal vez matan a los poetas y se mueren matados poesía sin mordaza poesía ennoblecida poesía de claridades más temática más ardor más esperanza de nuevo se empieza hay que reconstruir las ruinas hay que crear esperanzas «porque creo que mis deberes de poeta no sólo me indicaban la fraternidad con la rosa y la simetría, con el exaltado amor y con la nostalgia infinita, sino también con las ásperas tareas humanas que incorporé a mi poesía» el hombre la tarea y siempre arañazos la tarea áspera y difícil enfocar con

luces al camino Rimbaud le mostró senderos y Neruda escuchó lo de cambiar la vida lo de cambiar al hombre ganar y luchar el poeta la geografía y la historia la esencialidad nerudiana siempre en vilo: «Sólo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres. Así, la poesía no habrá cantado en vano» hubiese sido imposible que no cantase la poesía *nerudiana en el corazón de los pueblos es su tarea áspera* y difícil una tarea conquistar la espléndida ciudad del amor y de la fraternidad una poesía iluminada por la raíz honda de trilogía arte y humanismo y lucha las tareas ásperas las aventuras de vivir y soñar la poesía siempre en su sitio poesía de vigencia.

JACINTO-LUIS GUEREÑA

37, avenue Marcel Castié
TOULON (Var-Côte d'Azur)
France

PABLO NERUDA, POETA CHILENO UNIVERSAL

El gran crítico español del siglo XIX, don Marcelino Menéndez y Pelayo, escribía en su *Antología de la Poesía Hispanoamericana*, en 1895: «De la Universidad (de Chile) salieron historiógrafos, investigadores, gramáticos, economistas y sociólogos más bien que poetas. El carácter del pueblo chileno es positivo, práctico, sesudo, poco inclinado a idealidades. Esta limitación está compensada por excelencias más raras y útiles en la vida de las naciones... No pretendemos por eso que haya de durar siempre... Dios hace nacer el genio poético donde quiere y no hay nación ni raza que esté desheredada de ese don divino».

Pues ese milagro divino con que consolaba a los chilenos el mal profeta de don Marcelino, se ha cumplido con creces. No sé por qué pensaba el crítico que los poetas debieran salir de las universidades... Pero «la más alta poesía actual de la lengua», como llama a la chilena el crítico peruano Luis A. Sánchez, no ha brotado recientemente por generación espontánea.

Ya don Andrés Bello nos recordaba que «Chile es el único de los pueblos modernos cuya fundación ha sido inmortalizada por un poema épico», *La Araucana,* del castellano-vasco don Alonso de Ercilla y Zúñiga. Doña Mercedes Marín del Solar, celebrada por Bello y Menéndez Pelayo, anunciaba con medio siglo de anticipación las elegantes audacias del Modernismo; y el propio Rubén publicó en Chile, (Valparaíso, 1888) su librito *Azul*, partida de nacimiento de la poesía hispánica moderna de las dos orillas del Atlántico.

Tres poetas chilenos del siglo XX han tenido significación decidora en la evolución de la lírica de lengua española, desde Rubén: Gabriela Mistral, premio Nobel de 1945; Vicente Huidobro, fundador del Crecionismo, y Pablo Neruda, premio Nobel de Literatura de 1971.

Nadie discute ya a Neruda. No se discute el Himalaya. Unos pocos tratan de descubrir sus cumbres y mirar desde ellas al mundo. La

* Contribución al *Symposium* en honor del premio Nobel de 1971, celebrado en Boston University, Boston, Massachusetts, Estados Unidos, el 26 de enero de 1972.

mayoría lo contempla desde lejos, alzado contra el sol. Desde Rubén Darío, ningún poeta de la lengua de Garcilaso y de Góngora, de Sor Juana y de Quevedo, ha tenido el impacto y la influencia universal de este poeta tan inmenso y tan chileno.

Cuando la sencilla maestra chilena Gabriela Mistral ganó en 1945 el premio Nobel de Literatura, primero para nuestra América, declaró enfáticamente, en Estocolmo: «Si la Academia de Estocolmo quería honrar la poesía de mi país, debería haber dado el galardón a Pablo Neruda, que es el poeta más grande de mi patria».

Cuando Neruda vino a los Estados Unidos, hace unos cuatro años, Archibald McLeish lo presentó en Nueva York como «al poeta más grande vivo hoy día».

Cuando, en 1934, el poeta andaluz Federico García Lorca presentó a Pablo Neruda a los jóvenes poetas de España, dijo: «... Y digo que os dispongáis para oír a un auténtico poeta de los que tienen los sentidos amaestrados en un mundo que no es el nuestro y que poca gente percibe. Un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía, más cerca del dolor que de la inteligencia, más cerca de la sangre que de la tinta. Un poeta lleno de voces misteriosas que afortunadamente él mismo no sabe descifrar; de un hombre verdadero que sabe que el junco y la golondrina son más eternos que la dura mejilla de la estatua... La América Española nos envía constantemente poetas de diferente numen... Pero no todos tienen el tono de América. Muchos parecen peninsulares, y otros acentúan en su voz ráfagas extrañas, sobre todo francesas. Pero en los grandes, no. En los grandes cruje la luz ancha, romántica, cruel, desorbitada, misteriosa, de América... Estos poetas dan el tono desgarbado del gran idioma español de los americanos, tan ligados con las fuentes de nuestros clásicos; poesía que no tiene vergüenza de romper moldes, que no teme al ridículo y que se pone a llorar de pronto en mitad de la calle» (FGL-*OC*, pp. 1720-21).

Vamos a escuchar algunos poemas de este gran poeta de la lengua española, hoy, cuando el mundo le ha otorgado su máximo galardón de reconocimiento. Su poesía ha evolucionado en más de medio siglo de creación: desde el tono postmodernista de *Canción de la fiesta* y *Crepusculario,* cuando la recia originalidad del poeta chileno le destaca a los veinte años de una existencia pobre; desde el tono de ensimismada melancolía de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y la *Tentativa del hombre infinito,* en que el poeta se asoma audazmente a la Vanguardia; desde la rica poesía hermética de *El hondero entusiasta* y las tres *Residencias;* hasta la poesía épica y militante de *España en el corazón* y su cumbre, el *Canto general;*

para descender luego del Olimpo por las suaves laderas de la sencillez, en un nuevo tono «conversacional», en sus *Odas elementales, Las Uvas y el viento,* el *Memorial de Isla Negra* y sus últimos libros. Sencillos, nostálgicos, más serenos y siempre henchidos de metáforas y cubiertos de lenguaje exquisito. Sin olvidar sus poemas de amor, en *Versos del Capitán, Cien sonetos de amor* y la antología *Todo el amor.*

Neruda es el poeta cósmico de América. Y la tierra que canta, aun cuando escriba desde el Asia o Europa, es su tierra americana y su tierra chilena.

¡Oh Chile!, largo pétalo
de mar y vino y nieve,
¡ay! cuándo,
¡ay! cuándo y cuándo
me encontraré contigo,
enrrollarás tu cinta
de espuma blanca y negra en mi cintura,
desencadenaré mi poesía
sobre tu territorio.

(*Las uvas y el viento,* p. 249)

La comunión del hombre con el paisaje es una conquista del Modernismo. Pero mientras en los modernistas y postmodernistas suele tomar una forma de pagano panteísmo, en Neruda es más bien antropocentrismo o pangeofilia, porque su tierra es la tierra del hombre. Y las cosas, las cosas sencillas y elementales, o las ruinas soberbias que canta, son cosas creadas o usadas por la mano amargamente sudada del hombre.

Quiero ahora insistir en una sola idea. Se habla de varios Nerudas. No hay sino un solo Neruda, con absoluta unidad y continuidad poética, desde 1919 hasta 1971, a pesar de la variedad y la expansión de sus temas y sus técnicas, en medio centenar de libros. E insisto en esa unidad creadora.

La «conversión» de Neruda al comunismo, después de la guerra civil española, le ha quitado y le ha dado algo importante a la poesía de Neruda.

El comunismo ha robado a Neruda unos doscientos versos que son prosaicos y bastos, como las frases groseras que puede lanzar cualquier «camarada» indignado. Pero, al mismo tiempo, al no sentirse sólo en la lucha contra la miseria y la crueldad, el poeta ha ensanchado sus temas hasta tocar la épica y ha depurado su estilo hasta alcanzar una magnífica sencillez.

Pablo Neruda, actual Embajador de Chile en París (*), es comunista y es poeta. Pero no es poeta-comunista. El marxismo es materialista, y la poesía es misteriosa, espiritual y libre.

En una reciente entrevista para la revista francesa «L'Express», el poeta laureado ha declarado francamente: «He escrito acaso siete mil páginas de poemas. Pues bien, creo que no encontrarán cuatro páginas sobre política... He escrito diez libros sobre el amor. La política es obsesión de otros, no la mía... Me han mezclado en la política... *No es* lo esencial de mi poesía...»

Neruda es poeta humano, antropocéntrico. Escribe sobre el hombre. Y de lo que Baroja llamaba «la poesía de las cosas humildes». Poeta de impura poesía, canta a las cosas creadas o usadas por la mano áspera del hombre:

Amo las cosas loca
LOCAMENTE.
Me gustan las tenazas,
las tijeras,
adoro
las tazas,
las argollas,
las soperas,
sin hablar, por supuesto,
del sombrero...
Amo
todas
la cosas...
porque...
todo tiene
en el mango, el contorno,
la huella
de unos dedos,
de una remota mano
perdida
en lo más olvidado del olvido.

(DC, pp. 1575-6)

Y cuando el poeta canta a las cosas y a los seres mínimos, lo siento más cercano de San Francisco de Asís que de Karl Marx.

Por lo demás, ese poeta que llaman *individualista,* egoísta, ensimismado, en su juventud, escribía, en su primer libro;

Y aquí estoy yo, brotado entre las ruinas,
mordiendo solo todas *las tristezas.*
como si el llanto fuera una semilla
y yo el único surco *de la tierra.*

(*) Obviamente, estas páginas están escritas antes de septiembre de 1973 (Redacción).

Cuando esto escribía, Neruda tenía quince años de edad. Y cuando en la madurez, después del cambio causado, en su poesía y en su vida, por la sangre de España, como recordando los versos tristes de la adolescencia, lanza su nueva profesión de fe artística diciendo:

y apartando la tierra
en un río de espigas llega el sol a mi boca,
como una vieja lágrima *enterrada que* vuelve a ser semilla.

(«Naciendo en los bosques», Tercera Residencia)

La misma lágrima de todos los dolores humanos brilla en las pestañas de su poesía humana. La única diferencia es que ahora no hay crepúsculos ni noche, sino un sol que le llena la boca; porque en la solidaridad de los demás hombres cree haber encontrado la esperanza de un día.

Pablo Neruda, hijo de un obrero pobre de Chile y premio Nobel de Literatura 1971, es siempre el poeta del hombre que sufre, desde los quince a los sesenta y ocho años, en el pináculo de la fama. Poeta de los humildes, poeta de su tierra, de los océanos, los bosques y la lluvia que gotea en las casas de madera e inunda, en un terremoto, la tumba de su padre; poeta de la luz de los montes y del verde forestal del sur de Chile. Y, porque expresa en un cántico inmenso la ansiedad de un continente, y siembra en el surco de su corazón, y canta con mágico verbo, los dolores de todos los hombres, este poeta chileno es un poeta universal.

CARLOS D. HAMILTON

Department of Modern Languages and Literatures
Brooklin College of The City University of New York
BROOKLIN, N. Y. 11210 (USA)

UN HOMENAJE A NERUDA

La *Revista Iberoamericana* acaba de consagrar un número monográfico al poeta desaparecido (números 82-83 enero-junio 1973). El número recoge cuatro testimonios y dieciséis estudios. Entre los primeros, el discurso de Neruda ante el Pen Club de Nueva York, «Un mano a mano de Nobel a Nobel» firmado por Miguel Angel Asturias y una carta abierta al poeta de Julio Cortázar en la que se lleva a cabo una convincente reivindicación de *Residencia en la tierra,* libro desestimado por el propio Neruda en los discutidos versos de *España en el corazón.* Hay también unos «Comentarios extemporáneos» sobre Neruda y el Premio Nobel del profesor peruano Luis Alberto Sánchez, texto que, como su título indica, podría perfectamente haber sido omitido, ya que sus trece páginas no contienen la sombra de una originalidad. Vienen a continuación los dieciséis estudios, entre ellos algunos verdaderamente notables, y que vale la pena reseñar, aunque sea brevemente.

Pablo Neruda es exactamente lo contrario de un poeta monocorde. Su estilo consiste en realidad en una multiplicidad de estilos, y su inagotable curiosidad experimental es sólo comparable a su desmedido amor por todas las formas y encarnaciones de la materia. Hace años Cecil M. Bowra señaló cómo Neruda «no ignora las normas literarias por el placer de ignorarlas... ni siquiera sabe que existen» *(Poetry and Politics, 1900-1960,* Cambridge, 1966). El propio poeta se ha burlado más de una vez del desconcierto de los críticos ante las curiosas metamorfosis de sus versos. En uno de sus libros más recientes, *La barcarola* (1967), hay un poema en el que se alude explícitamente a esta miopía de no pocos de sus comentaristas y lectores:

Yo cambié tantas veces de sol y de arte poética
que aun estaba sirviendo de ejemplo en cuadernos de melancolía
cuando ya me inscribieron en los nuevos catálogos de los optimistas,
y apenas me habia declarado oscuro como boca de lobo o de perro
denunciaron a la policía la simplicidad de mi canto...

En «Poética de la penumbra en la poesía más reciente de Pablo Neruda», el crítico argentino Jaime Alazraki, autor de un libro excelente titulado *Poesía y poética en Pablo Neruda,* realiza un impecable análisis de esta aparente confusión. Hasta *Estravagario* Neruda se reconoce como el poeta de la claridad, así como en *Residencia en la tierra* había sido antes un cronista de las tinieblas. En *Estravagario,* y a diferencia de la actitud adoptada en *España en el corazón* y las *Odas elementales,* «no ataca la oscuridad en nombre de la claridad ni ensalza a ésta a expensas de aquélla. Neruda —prosigue Alazraki— ha descubierto la validez y la necesidad de la una y de la otra. Más aún, plantea la dificultad en deslindar dominios y resuelve el problema con una paradójica respuesta que lo elimina sin resolverlo, tal vez porque lo único falso es el problema mismo». El poeta persiste en su defensa de la claridad, pero a la vez viene de consignar en uno de sus versos una enigmática revelación: *toda claridad es oscura.* «La oscuridad que revalida Neruda en *Estravagario* tiene muy poco que ver con esa oscuridad de muerte anterior a *España en el corazón* y a la cual hace referencia en sus numerosos poemas de autoxénesis. Se trata de una oscuridad de cuya sustancia está hecho el misterio de la vida y que inevitablemente trasciende al lenguaje de la poesía que intenta expresarlo. La oscuridad en el poema deriva de ese esfuerzo del poeta por superar las limitaciones expresivas del lenguaje». Este ensayo es seguramente uno de los textos más brillantes que se hayan escrito nunca sobre el poeta chileno. Uno de sus méritos secundarios consiste en su eficaz llamada de atención sobre dos de los libros más hermosos y desconocidos de Neruda, *Las manos del día* (1968) y *Aun* (1969), apresuradamente desestimados por una crítica ignorante especializada en hablar de la vulgaridad de ciertos libros de Neruda sin haberse tomado siquiera la molestia de leerlos.

«En Pablo Neruda: el sistema del poeta», Emir Rodríguez Monegal desarrolla ciertas observaciones ya anticipadas en *El viajero inmóvil* (1966). El rasgo distintivo está en su insistencia sobre los aspectos proféticos de lo que denomina la *estética explícita* en la poesía del chileno. Rodríguez Monegal rechaza la interpretación de *Alturas de Machu Pichu* de Hernán Loyola (*Ser y morir en Pablo Neruda,* 1967), al que reprocha no haber sabido establecer una clara distinción entre la ideología del poeta y la ideología del poema, cosas obviamente distintas. Loyola ve la aparición de la solidaridad social, pero a esto Rodríguez Monegal agrega lo que define como *poder de vocalización,* esa cualidad polifónica del Neruda épico que le permite asumir la representación de todo un pueblo, un destino colectivo. El crítico in-

terrumpe aquí su análisis, pero el paso siguiente, no insinuado por Monegal, está inmejorablemente descrito en el ensayo ya mencionado de Alazraki. Este cita unos enigmáticos versos del poema XXVI de *Aun:*

Si hallas en un camino
a un niño
robando manzanas
y a un viejo sordo
con un acordeón,
recuerda que soy yo
el niño, las manzanas y el anciano.
No me hagas daño persiguiendo al niño,
no le pegues al viejo vagabundo,
no eches al río las manzanas.

A continuación, escribe: «Si la penumbra es una forma de reconciliación entre la luz y la sombra, entre claridad y oscuridad, ningún poema como éste logra expresar esa reconciliación de manera más definitiva. Hay aquí algo más que una exhortación del tipo que encontramos en los versos finales de *Alturas de Machu Pichu,* donde Neruda declaraba: *Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.* En el poema de *Aun* no se levantan ideales épicos o sociales, no se libra la batalla de la historia, el poeta se deja ser hasta sentirse y trascender en todas las cosas». Hay, por consiguiente, en el ensayo de Rodríguez Monegal una crítica explícita de las insuficiencias de Hernán Loyola, y en el ensayo de Alazraki una crítica implícita de las insuficiencias de Rodríguez Monegal.

En un curioso «Análisis rítmico de *Oda con un lamento*», Nicolás Bratosevich aventura un cierto número de observaciones que el lector podría indistintamente tildar, según sus inclinaciones personales, de muy agudas, pueriles o demenciales. Vale la pena transcribir parte de su comentario sobre el verso

y pálidas planillas de niños insepultos

«Apurando un análisis más minucioso... es posible explotar mejor el estudio de las correspondencias fónicas de este verso... Por ejemplo: *pl* alitera parcialmente con *ll*, afín de *l*, y *ll* con la otra palatal *ñ* en posición simétrica pues siguen a la *i* acentuada que está a ambos lados de la cesura: '...*pl*anillas de niños...', y además cada *i* está procededia por *n* (nill, niñ), lo que refuerza más la reiteración del grupo acentual --'-- a que pertenecen; la --s de los plurales alitera a lo largo de todo el verso, tras *a*-- en primer hemistiquio, tras *o*-- en segundo; y en aquél es claramente perceptible la ondulación vocálica a'-i-a-i-a, con

corrimiento acentual de una vocal a otra». No es posible negar al profesor Brasetovich una notable imaginación.

Uno de los mejores exegetas nerudianos, Jaime Concha, estudia en «Sexo y pobreza» la génesis del controvertido erotismo del poeta. Su conclusión no puede ser más sorprendente. «Un joven experimenta el amor como algo socialmente vedado, siente en sí el deseo insatisfecho, ve allí el origen de la insatisfacción de todos sus deseos». Escribe un libro abrumadoramente terrenal, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada.* «En ese sujeto que lucha impulsivamente por dar corporeidad a sus imágenes, por dar consistencia a sus ensueños de la mujer, sería difícil no ver la angustia de un adolescente para quien las mujeres que llenan las calles son todas inaccesibles». Esta tesis contradice la apreciación habitual, pero la documentación y la lógica aportadas por Concha en su análisis son inobjetablemente persuasivas.

Dos estudios de Saúl Yurkievich («Mito e historia: dos generadores del *Canto general»)* y Juan Loveluck *(«Alturas de Machu Pichu,* cantos I-V») respectivamente vuelven sobre esta dualidad esencial de la poética nerudiana: los aspectos míticos y los históricos, los visionarios y los militantes. Emil Volek describe la diversa fortuna del poeta en algunos países socialistas europeos, y en «Pablo Neruda en inglés», un extenso ensayo de cerca de cincuenta páginas, Esperanza Figueroa lleva a cabo un estudio verdaderamente exhaustivo de todas las reacciones suscitadas por Neruda en Inglaterra y Estados Unidos. Aparte de estar escrito con un visible rigor, este trabajo recoge una gran cantidad de anécdotas curiosas, transcribe fragmentariamente varios artículos de crítica anglosajona antinerudiana y analiza sumariamente algunas traducciones del poeta al inglés. La lectura de este trabajo por momentos resulta increíblemente divertida.

Toda la vida de Neruda transcurrió en una permanente polémica. Fue un genio de la literatura y un hombre que hizo de la aventura una vocación. Nada humano le fue nunca ajeno. Nada mejor para evocar la memoria del gran poeta muerto que este número tan sutilmente entrecruzado por todo tipo de polémicas. Un poeta proteico como Neruda invita al crítico a relativizar sus actitudes y a multiplicar sus enfoques, a no traicionar toda la libertad encarnada en sus palabras. La *Revista Iberoamericana* ha conseguido hacer de este número monográfico un documento indispensable para los interesados en el tema. — *JUAN CARLOS CURUTCHET (Apartado postal 22019. MADRID).*

VERSOS A NERUDA

LA LUNA DE PABLO EN EL MAR

Flota en las algas deformes tu espuma / irritante
alucinación
del mar
esta figura de barco
como un cuerpo sin nadie ninguna lamentación o canto en cubierta

Le hemos suplicado tantas veces nosotros
que siguiera definiendo la costumbre del miedo / desnudarse
al alba
gemir en voz baja por todos
cubrirse la piel
tan sólo con el precario futuro del mundo

A un poeta
se le ha exigido tanto su palabra = una alegre
y eficaz
palabra
que identificaba su honor con la enumeración de los objetos y esperan-
zas de los hombres
gota a gota
extraída su sangre implacablemente
agujereado
su silencio último
con los cuchillos a la espalda del llanto
que ya no puede el pulso lento de la muerte contenerlo arrinconarlo en
Chile en el corazón la estrategia de tu geografía Pablo
una bofetada u-
na pasión la vida
contigo
ha muerto
el noble oficio de poeta
un azahar de las nupcias rotas

al mar
junto al Pacífico
exhala así una satisfacción el mar de poseerte
Flota en las algas deformes tu espuma / irritante
alucinación
del mar
esta figura de barco
como un cuerpo sin nadie ninguna lamentación o canto en cubierta.

RAMON PEDROS

Santa Hortensia, 11
MADRID

SOMBRAS CHILESCAS

Yo soy un hombre luz...
P. N.

ya se acercan las sombras que temiste
las sombras como anguilas entre el barro
como pelos por la tubería
se aproximan a tus huesos de nogal barnizado
a tu quijada exhausta y montañosa
a tu escápula de oso
a tu esperanza marina y democrática

ya llega el tren cargado de espantajos
a tu pueblo
ya se bajan los bizcos con sus picos y palas
y caminan silbando entre linternas sordas

van a romper de nuevo los vidrios de tu casa
y a buscar los puñales que les arrebataste
vienen a buscar su moneda de cobre
y a llenar los estadios con gigantes vencidos

otra vez pobre viejo canceroso
se te vienen encima las cuchillas
orinadas
se te vienen abajo los cerros de pan y las sonrisas
y toda la cordillera y todo el continente
y todos los dientes y todos los látigos y todos los barrotes
se desploman sobre tu lecho enorme
en donde muere alguien que no quiere.

ALBERTO PORLAN

Costa Rica, 28
MADRID-16

ET VMBRA AETERNA LUCEAT EI

Recuerdo un libro abierto, una sonrisa,
la gesta inútil de un soldado, el nombre
que un sabio diera al Sol, el sueño pálido
transfigurando el rostro de unos héroes.
Recuerdo tus mujeres rituales
y la solemnidad de tus milagros.
El día fuiste, Pablo, llama y frío,
planta medicinal y bestia impura,
cuerpo y cristal, diamante y excremento.
Fuiste unas manos y una voz, y el agua.
Contigo estaba Dios, la Ley, el dogma:
todas esas palabras que son vida.

Respuesta eras ayer, y hoy no respondes.
Fe ayer, hoy unos huesos descreídos.

En esta pesadilla apesta a muerte.
Se me antoja una imagen: son tus ojos
la mesa de un banquete. Sin remedio
los comensales morirán. En vano
se opondrán al destino. Hay una pócima
que no perdona y rompe las entrañas.
Sirven ya los esclavos. Las flautistas
acomodan su arte a una cadencia
de erotismo ritmado. En sus ombligos
la sangre de un rubí, muy dulce sangre.
Si el veneno no cumple, si del ácido
quedan supervivientes, los revólveres
hablarán, y ya todo será fuego
(yo mismo tengo una granada oculta).
Pero, ¿qué sinfonía franciscana
deja oír la caricia de sus notas
eternizando el crimen y su espera?

Tu muerte al fin, tu noble despedida
de este mundo que glosan los cobardes
al margen de tus versos. Tu reposo.

Por todo y nada, Pablo, por tu estirpe
de caballo puntero y por tu antiguo
escudo, y por la gloria de tu espada,
propágate, ya vivo y casi muerto,
hasta el final del tiempo y de los hombres.
Dirige tu navío hacia las islas
donde aguardan los mitos ejemplares
el amargo concurso de tu boca.
Que el imperio del trigo y la madera
difunda por el mar tu principado
de tiniebla, tu reino de fantasmas.

Y que la sombra eterna te ilumine.

LUIS ALBERTO DE CUENCA

Jorge Juan, 31
MADRID-1

FRIO EN LOS MONTES

Se detuvo el frío en los montes
y la nieve sobre el Copihue;
viento helado de septiembre,
mató el corazón de la rosa.
Faltó el pan,
el eco del chuico vacío
era el resonar de un sollozo.
Las bayonetas cerraron
el paso de la primavera
y la cancha de futbol
popular Colo-Colo triunfante de otros días,
se volvió cárcel sin techo ni condena.
Entonces murió Pablo,
mientras que alguien
rompía los libros que dio al pueblo,
reventaba antiguas vasijas araucanas,
rasgaba las paredes de amenazas,
aventando escritos y cartas inconclusas.
Y la última noche de su cuerpo
encima de la tierra
velaron compañeros silenciosos
sobre recuerdos rotos
de una vida
que nadie ha de romper,
que es imposible borrar en el recuerdo;
aquí en Madrid
los que fuimos amigos
de su voz y su verso
José, María Fernanda
Félix, Paca
morimos la noticia
de su muerte

RAUL CHAVARRI

Sarmiento de Bengoa, 25 A
SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

DESDE LAS CUMBRES DE LA CORDILLERA

Este es el tiempo de la falsa parábola,
el tiempo de la falsa música,
el tiempo de la mentira como dogma:
el mal tiempo del hastío y la espada
donde crece la mueca,
el filo alucinante
donde se aprende el vicio de los más falsos tigres.
Este es el tiempo del destierro del corazón,
la tiranía de la vena airada,
la embestida contra la sangre:
suenan desaforados himnos bélicos.

No hay aire por las calles de Santiago.

Desde las cumbres de la cordillera
dos muertos velan el paisaje y conversan:
«César, puedo escribir los versos más tristes esta noche.»
«No nos dejes, valor, vuelve a la vida, Pablo.»

FRANCISCA AGUIRRE

Alenza, 8
MADRID-3

«ESTA FUE LA MORADA, ESTE ES EL SITIO»

tu herencia fueron ríos, llanuras, campanarios,
tu herencia es el pan nuestro de cada día, padre.

P. N.

DESDE su altura con los agrios dedos
la madera o el apio
acariciados fueron como el recio tomate
y entre flechas y cóndores o entre las diminutas
venturanzas del pan del vino o la patata
fueron rozados por su voz de cobre

ESTA fué la morada
este es el sitio donde vivió
donde a diario puso su zapato
ésta la tierra donde entre geranios
amó su risa
sonrió su diente

LUEGO fué su congoja
las campanas
se hicieron fuego rudo
agrio vinagre
sal excesiva
diseminada arteria

EN la noche midió sus cicatrices
los cuchillos y el humo
las preñadas cinturas apagadas

ENTRE infiernos secretos fué su luto
un estertor
una guitarra rota

DESPUES se hizo salitre en el salitre
hombre en el hombre
herida entre la herida

SOSTUVO entre sus uñas los océanos

AHORA su ausencia
el aire
los sucesos
en un carbón telúrico nos rozan

LA cebolla lunar
la bienamada y pordiosera pulpa
llorosa llora entre sudores negros

TODAS las cosas fértiles
graneros libros pájaros
pétalos senos mares
olivos lluvias vientres
huérfanas de sus manos con más alma que tinta
huérfanas de sus versos más tiernos que salobres
se apagan sin saber que él les da su fosfato

PARPADO vegetal
ahora reside en juanes diminutos
mordidos por triángulos y harapos
ahora
la tierra guarda idílica su luz y sus relámpagos

CANTÓ para los ojos del hombre y su viaje

SU herencia es el pan nuestro
no son simples palabras

JUAN QUINTANA

Pob. abs. Orcasitas
Bloque 6, núm. 1, 1.º izquierda
MADRID-26

NERUDA, MUERTO

La muerte, que termina por destruir a un hombre, también termina de construirlo, mientras ese hombre vive, o se va muriendo —que es lo mismo—, el tiempo que le queda por vivir, y para morir, oculta, con su espejismo, el tiempo intemporal de lo ya vivido. Muerto el hombre —pobre perro—, se acabó la rabia de vivir. Se acabó la rabia de morir. Se acabó la rabia de morder el hueso de la vida. Se acabó la rabia de estarse uno así, acabándose, sin más.

Neruda ya se acabó. Y le tenemos ahí, destruido y entero, acabado y desnudo. Sin condecoraciones ni embajadas, sin premios ni programas, sin retóricas «y sin falsía, y sin comedia y sin literatura», sin su hiel ni su él, con sólo su yo, sin rabia ya —pobre perro—, muerto, en medio de la muerte, residiendo en la tierra de una vez para siempre.

Y está solo el poeta con la voz en los huesos, y lo que dijo hasta el hueso es lo que sigue diciendo, lo que sigue cantando su osamenta sonora, tantas veces ahogada por su ilustre vozarrón general de carne repetida. Y su palabra osamental se aquieta más allá de los usos y abusos de su dueño, más allá de los himnos y las alabanzas, más allá de los homenajes, las loas y las odas, más allá de las alturas y los abismos mecánicos, más allá del protocolo de los héroes y de las fábricas de la gloria. Sí. Más allá de todo el trajín de la existencia, la espada triste de su voz de piedra insiste en decir, nos invita a decir, apenas, a confesar, por último:

«Sucede que me canso de ser hombre.»

GUIDO CASTILLO

Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe
Avenida de Séneca
Ciudad Universitaria
MADRID-3

DIASPORA / MEMORIAL NERUDA

I

Memorioso cerco; imprevisibles rastros / Lacerante ex
Actitud: sorda depredación de los sueños donde se nos
entraman de rostros los nombres degajados / Sida pulpa
de la presencia.
Instaurados destierros,
humilladas heredades.
Masas oscuras,
ciegos laberintos de fecundas muertes que esquivan las
raices. / Tenso erial el pulso velando su rudimentario
sueño de tablajes / In Tactos dedos orbitados espacios
sólo hueco de añoradas pupilas / Lechosa corazonada la
sombra o su revés: intemperie la muerte, rasante si
niestra de la diestra:
«En cuanto herían a la primera vic
tima la sed de sangre les cegaba.»
Verde fiebre bajando a hombros, ciegos féretros a man
salva. Dibujo del terror que no engrana con el día:
martes 11 de septiembre.

II

Entre muslos enlutados (finita geografía del mar y
su simiente) va tu cuerpo. Atrás quedó la noche de tu
sombra / horizontada presencia vivientes muros /
Velatorio o la reducida marea de candiles despertando
inmutables maderas arrasadas:
destrozados mascarones
des Oladas proas
Espectral vigilia del derrumbe y
su caída.

¿Qué cebado encono pudo —con tanta saña— espantar de tibios muros,
esa bandada de oscuras yeserías? El estruendo
entró en tu casa como espectro de volcada sal.
Y pensar que en ella con Vivian, legibles, las cosas,
íntimas hasta su mundo más memoria.
¡Oh el silencio, verbal y estremecido, orfebrando sus
astillas, / despoblando habitaciones, acostumbrándose
a la presencia de ahogados balustres.

III

La lluvia, cordillerana invitada al pavoroso setiembre,
baja, lenta
soterrando el andar tras de tu cuerpo / todo luto
golpe en todo lecho.
Hasta aquí llega el borde herido
de tu sombra a la deriva incrustada en el cuerpolabio
de las algas / Imprevisible naufragio de un deiluvio;
marea tu canto toda anchura / desgritado eco vagamundo,
desmetalado badajo/
Tiempo amargo que se bebe a oscuras, silenciosos sorbos,
Terrible trago de noche andina.

GALVARINO PLAZA

Madrid, primavera del 74

Fuente del Saz, 8, 3.º B
MADRID-16

DECOROSAS OCURRENCIAS INDUSTRIALES ANTE UN VASO «MISSION OF CALIFORNIA» Y EN 1971, HOY DOLIENTE HOMENAJE

Pero —y no son ahora ideologías
sino un asunto medio familiar— pensemos
que al presidente Salvador Allende
(emocionable, etc.,
descendiente de godos y demosocialista
ad majoren Dei gloriam)
se le ocurre entre ley y decreto,
entre derogación y restitución
al país, un refresco
perfectamente de la casa,
bebida nacional antirrota:
gasto fuerte de entrada, claro, pero
quizá también rentable y sumamente
chileno el lindo asunto refrescante:
zumo
de mariscos con ventarrón
entre nevado de la cordillera junto a un cierto
sabor a ti, Valparaíso,
muelle del Tiempo, a la tu lluvia
«tila y quelenquelen de las mañanas»
y encartando algún sugerido
sabor a frutas naturales de nuestra América Morena,
todo ello calibrado y envasado hasta con ilusiones
de exportación puesto que ¿cómo íbamos
a preferir esas antijuníperas
Missiones, asépticas
Crawfords, Cocas, ò Libbys
si, por ejemplo a los españoles,
se nos pone delante algo tan vivo,
no tan lavado, no
tan pútrido y no
tan caro como
la otra vez, Presidente, Salvador?

FERNANDO QUIÑONES

María Auxiliadora, Bloque Azul
MADRID-20

ODA A MATILDE URRUTIA

Qué amarilla locura
rescatarte del miedo.

Estás pálida y yerta. No...
Tal vez no seas la más bella,
pero tú eres la reina.

Por culpa de la luz fugitiva del domingo
veintitrés de septiembre
habitas en tu alma demacrada
por el triste silencio

Isla Negra
se queja entre tinieblas
por la boca del mar.

Vísperas de fatiga.
Allende el mar sonoro.
Un alfiler traspasa el mapa
hincándose en Santiago,
arañando la pena entre las ingles.

Chile está disecada sobre el mar,
oh mariposa negra de los Andes.

¡Con el dos! ¡Con el dos de Isla Negra...!
¡Insista! ¡Insista! ¡Tiene que haber
un alma en pena desvelada! ¡Insista...!
Un alma que va dejando huellas
en la arena mojada.

Han colgado otra vez,
pero ¿a quién? ¿el qué?

Es Pablo el que ha colgado
sobre la cresta andina
la palabra.

Entre magnolias, entre telegramas
se percibe su muerte
como roja marea
mientras vela en sus íntimos nácares
una inmersa legión de caracolas.
Mascarones de hastío
rompiendo mares muertas de vergüenza
sobre largos botopines sangrientos
navegan como águilas bicéfalas
—cada pecho es un mundo de odio—
y la sangre se adensa
como nudos
marineros de niebla,
como auroras
boreales de yel.

Lágrimas
perezosas y lentas
eclipsan
duramente tus pupilas.
De la esfera armilar
deserta un meridiano
y se queda de pronto convertida
en maraña que turba
la fatídica aguja de Penélope.

Pablo ha muerto de pena,
con la voz pequeñita
hasta que el miedo
se terminaba sobre el grito insólito:
—¡Los fusilan! Los fusilan a todos...
¡Los están fusilando!

Y sus brazos deciden de pronto
convertirse en dos remos olvidados.
Y Pablo
se arrepiente en el fondo de ser algo
que se añade a la sombra.

En esta soledad te vas quedando,
Matilde Urrutia,
en una dulce pena transitiva.
El otoño
deshoja el testamento
en el que Pablo te proclama heredera
universal de todos sus amores.
Carraspea un notario en la sala de pago
donde la muerte ológrafa conspira...
Matilde Urrutia, aquí te dejo
lo que tuve y no tuve,
lo que soy y lo que no soy.

Y sigues en la duda de estar sola
cuando Pablo navega en el silencio
y la espalda del miedo
nubla la luz del ventanal.

Crece un rumor de muerte
por los vientos postreros.

Con los ojos cerrados,
esa sombra parece,
a través de la fría columna de suero
y bajo la ruta
implacable de la fiebre,
una cuna sin bordes,
tal vez porque despierta tu recuerdo:
Mi amor es un niño que llora,
no quiere salir de tus brazos...

Ya no podrás
dormirte en esta noche
única en la que Pablo escribiría
los versos más tristes.

Nunca septiembre fue tan frío
ni la luz
cenital del desamparo
tan implacable y lívida.

Mientras te pudres en tu muerte a solas,
cerca del Cerro —azul— de San Cristóbal,
en la calle de Márquez de la Plata,
en La Chascona *de las horas felices,*
los relojes
de un tiempo en que los versos
fueron pájaros vivos,
yacen desorbitados en el suelo,
parados para siempre
en la hora más muerta de la Historia.

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA

Apartado 50244
MADRID

EL CANTO GENERAL

Yo estoy aquí para contar la historia.

P. Neruda

A ti me dirijo,
soñador,
inventor,
fabricante
de imágenes redondas.
A ti, comovido usador del idioma.
Hombre que no aceptas porque sí
lo que otros aceptan.
¿Es eso todo?
¿Tu inconformidad basta al mundo, a los otros,
basta a tu propio corazón?

Yo sé,
delicado conversador,
que tu voz no ha sido hecha para este pequeño recinto.
Sé por qué dices ahora tu palabra en voz baja,
casi sin luz,
como el lucero a la hora del crepúsculo.
Una voz lenta, precisa,
tranquila y dulce como un murmullo.
Hoy está bien esa palabra
dicha sin prisa.
Pero hay otras veces en que una estruendosa mezcla de voces,
de ruidos,
abruptamente se levantan frente a tu canto,
insidiosamente lo contraponen
o torpemente lo sofocan.

Y estás aislado, lejos,
sin un ojo atento que espíe tu rostro verdadero,
sin un oído que quiera sorprender y distinguir tu
verdadera palabra.
¿A quién hablas entonces, si cada voz se pierde en el
aire,
cada congoja, cada sueño,
cada apretón de manos se pierden en el aire?

Sin embargo, es extraño, pero de algo
estoy absolutamente seguro.
Estoy seguro de que aun lejos, aislado,
casi escondido,
ya estás señalado. Cumplirás
un oficio terrible.
Con tu mirada más lejos aún
tu corazón estará siempre ardiendo.
Desde el fondo de la llanura, desde arriba de los
montes,
junto a los ríos, al lado del mar,
seguirás oyendo a los otros hombres,
mirándolos,
sintiéndolos.
Entonces brotará tu palabra adivinadora
y con justicia te exaltará.
Podrás aclarar las almas confusas,
las dolientes,
las que parecían perdidas.
Darles alegremente tu rebeldía.
Enseñarles palabras nuevas, que repetirán y seguirán
repitiendo
hombres bravos y duros.
y esas palabras así proclamadas
serán como la nueva respiración de la tierra.
Serán las palabras que nacen de un pasado venerable,
pero valientemente alzado contra sus mitos vacíos,
contra la piel reseca que no deja lugar para la
sangre.
Las que habrán de liberar a los sometidos indefensos
porque les arrancará de su sosegada tristeza
para llevarles,
al fin y para siempre, la buena nueva.

A ti me dirijo, mensajero,
alta voz del clamor unánime,
terco y piadoso, ya que tus ojos todo lo ven y todo
lo comprenden,
pero son asimismo inflexibles en la dura misión.
A ti me dirijo, como el náufrago,
como el olvidado de los dioses,
para que exijas desde donde estás, desde lejos,
con la palabra que has encontrado,
el fin de un mundo que grotescamente intenta disimular
su agonía.
Para que exijas el sepulcro de fórmulas carcomidas,
de normas aviesamente ensambladas
que ya se han desplomado sin estrépito.
Para que esa palabra tuya, única, resplandeciente,
limpie por fin las lepras del pensamiento
y extirpe para siempre a los asesinos de la belleza.

SIGFRIDO RADAELLI

Paraguay, 647
BUENOS AIRES

SALUDO

PERO NI ADIOS. Es que no pudo
remontar ciertos aires
el pequeño presente de homenaje *
que construí con citas
de los versos profundos que Neruda
nos regaló una tarde en aquella
tentativa del hombre hoy finito.

Pero unas fechas antes
de que se hiciera fin la rubia primavera
sucedió la catástrofe y el humo
sobre una inmensa geografía:
Chile, Chile, la cuna del poeta,
algo que ardió y destruyó montañas
para romper las cosas prohibidas.

Pero aún la Isla Negra siguió siendo
algo así como un mito para el hombre,
poco más que una herida. Sabemos que Neruda,
el Neruda patriota-hombre-verso
se supo sentir sólo cuando algunos
sollozantes disparos anunciaron
que, tal vez, se acababan los amigos.

Pero murió. Murió el hombre duradero
que había construido paraísos
en las páginas graves de los siglos.

---

* Homenaje a Neruda. Cía. Bilbao, 1973.

Y por eso ahora sé porqué no pudo
remontar mi homenaje ciertos aires
y llegar hasta el Chile de este mundo
y ofrecer
a Neruda
mi saludo.

MANUEL QUIROGA CLERIGO

General Sanjurjo, 18
MADRID

PABLO NERUDA

Alguna vez la geografía de América
fue profunda y hermosa;
y la creó tu verso:
sus montañas, sus ríos y sus valles
levantábanse al cielo, corrían, perfumaban...
Alguna vez sus hombres fueron fundadores
y en tu canto Bolívar, San Martín, Martí, O'Higgins
eran el resplandor del sol
y el vuelo de las águilas
hacia la liberación de América latina.
Alguna vez pasaban por los libros
los combates, las gestas tras de eternas banderas,
desde los indios padres a los gauchos
y los hombres más nuestros;
y los textos brillaban como lámparas,
como himnos se alzaban
y ese canto era tuyo,
era tu verbo recorriendo las vértebras de América.
Alguna vez reconocía el hombre a los de abajo,
a ese sudor sufriente y cotidiano
abonando la majestuosa tierra
desde el secreto México a las luces australes
que proclamaban soles futuros,
días radiantes para el pueblo.
Y esos hombres sumidos levantaban su grito
desde la misma entraña de tus versos,
como un violento empuje de caballos,
como un furioso vuelo de palomas,
como un tambor guerrero en la selva, en los llanos...
Alguna vez el hombre americano
fue más hombre en tu canto
y era tu poesía el esplendor de un mundo

cada día soñado, cada día creado entre las sombras,
entre el dolor, la furia y las banderas.
Y detrás de esos cantos, detrás de nuestra América
—como sombras fatídicas de buitres—
había hombres capciosos, rubios hombres
codiciosos de todas las riquezas
de estas líricas tierras.
Había hombres sentados a sus mesas espléndidas
levantando los pies sobre escritorios rutilantes,
hombres que saludaban sonriendo,
fumando poderosos cigarros
y que enfrentaban mapas, los florecidos mapas
que tú habías cantado, que había descubierto
tu Poesía para el hombre latinoamericano,
pero que eran allí sólo petróleo,
esenciales materias, minerales robustos.
Y ellos, voraces, fríos, calculaban, planeaban
el porvenir y las riquezas que habrían
de hechizarlos, de coronar sus vidas.
Pero esa buitrería, esos despojos áureos
estaban levantados sobre el hambre, el sudor
y la futura mugre de América latina,
sobre su inmenso pueblo desangrado.
No volaban las águilas, los poderoso pájaros,
las montañas no acercaban al cielo
sus lecciones no aromaban los valles,
no corrían las aguas... No era América nuestra
el poema que Neruda soñaba.
América latina era un festín de buitres
sobre su cuerpo roto, asesinado
por los magnates ebrios, empresarios
del petróleo, del cobre, de las materias sustanciales,
de la magna riqueza americana,
ajenos a la música del cielo liberado,
de los ríos, del viento, de los profundos hijos milenarios,
de su futuro sol, de nuestro canto.
Tanto dolor mataba tu alma grande.
¡Impotente tu alma, Pablo Neruda, hermano
mayor, vives en tu ira y tu esperanza!

FELIX GABRIEL FLORES

Noviembre de 1973.

PABLO NERUDA

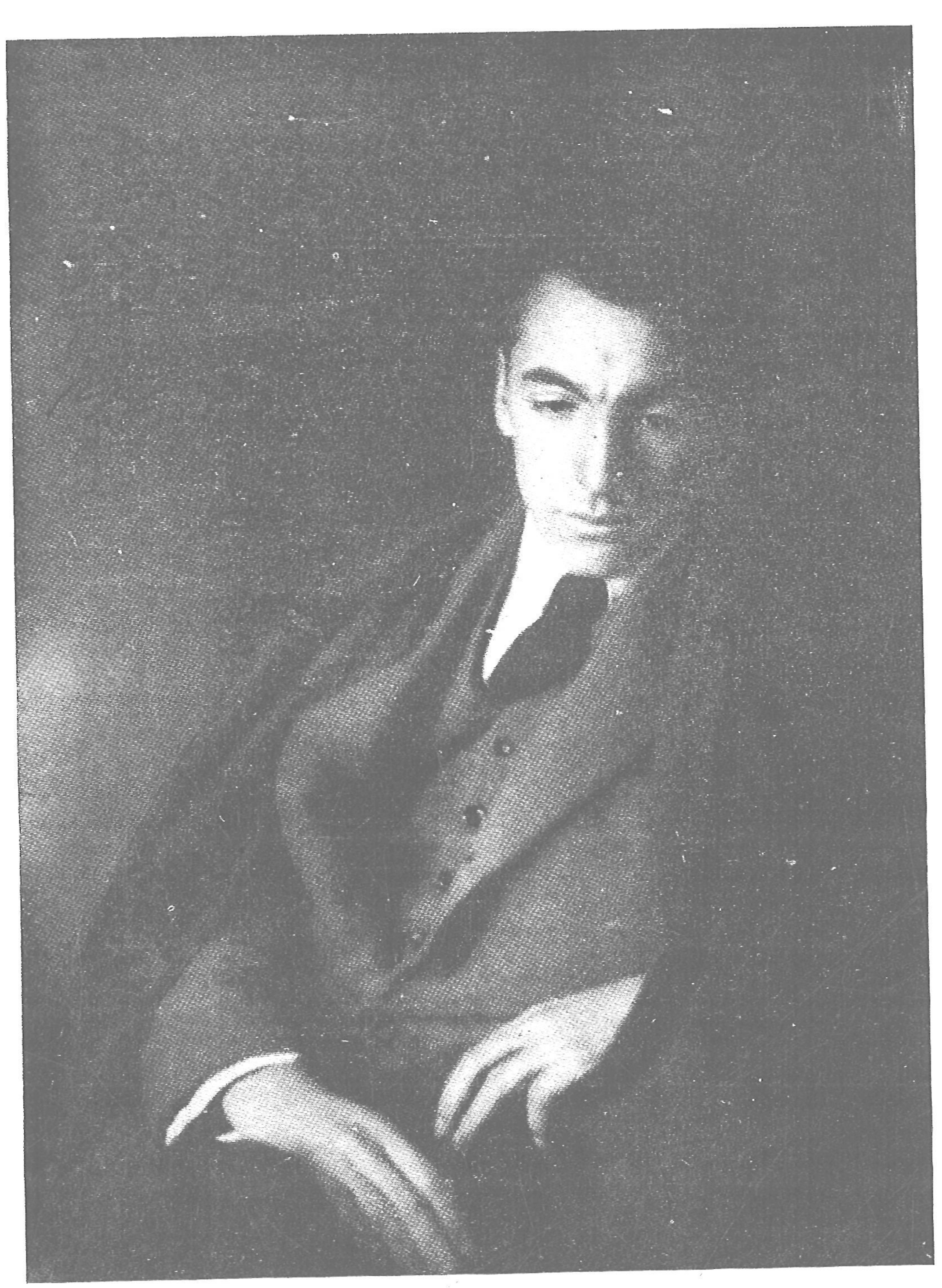
(Noviembre de 1971)

A ti, Pablo Neruda,
varón de la lira y el cantar.
A ti, valedor de la libertad humana
en cualquier lugar,
en tu país y en el mío,
en el largo continente del mundo,
en el mar y en el aire,
en la covachuela inhóspita,
en la urbe sin consuelo.
Yo te canto como hombre libre
cuando tu nombre
rodea el mundo.
Viene de Chile el canto agradecido,
de los Andes baja la queja del indio.
Todo lo viste un día,
el de tu nacimiento
a la razón compartida.
Cóndor del monte sagrado,
de toda la tierra americana.
Poeta de la humanidad entera,
de la lágrima que aflora
del seno de la vida,
de la mujer que llora,
del hombre que sufre,
de los pueblos oprimidos,
ciegos a la más elemental dignidad.
Yo bebí tus versos
en la pequeña copa
de estas islas mías.
Y sentí entonces, como ahora,
el temblor de mi carne
en tu pena.

Hasta mí llegó también
el hálito sereno de tu casa de Madrid,
la que sintió la guerra
que los hijos de España, unánimes,
sostuvieron.
Yo era un niño en todo,
y sólo recuerdo un rumor callejero,
quizá las voces del dolor
por los hermanos.
Aquí, como en tu patria chilena,
baja el viento de las montañas,
el mar juega en las orillas
y es posible el amor.
Cuando tu nombre conocido
lo estrujan la prensa y el teletipo,
cuando tu credo no importa,
yo lo guardo, Pablo, como
un tesoro escondido de libertad,
y sólo siento ¡mira qué cosa!
haber sido ausente allí,
en el viejo muelle de mi isla,
cuando estuviste la noche
de un día ya muerto,
entre sorbo y sorbo de café,
junto a los amigos que aquí tienes,
para poder abrazarte fuertemente.

JESUS HERNANDEZ ACOSTA

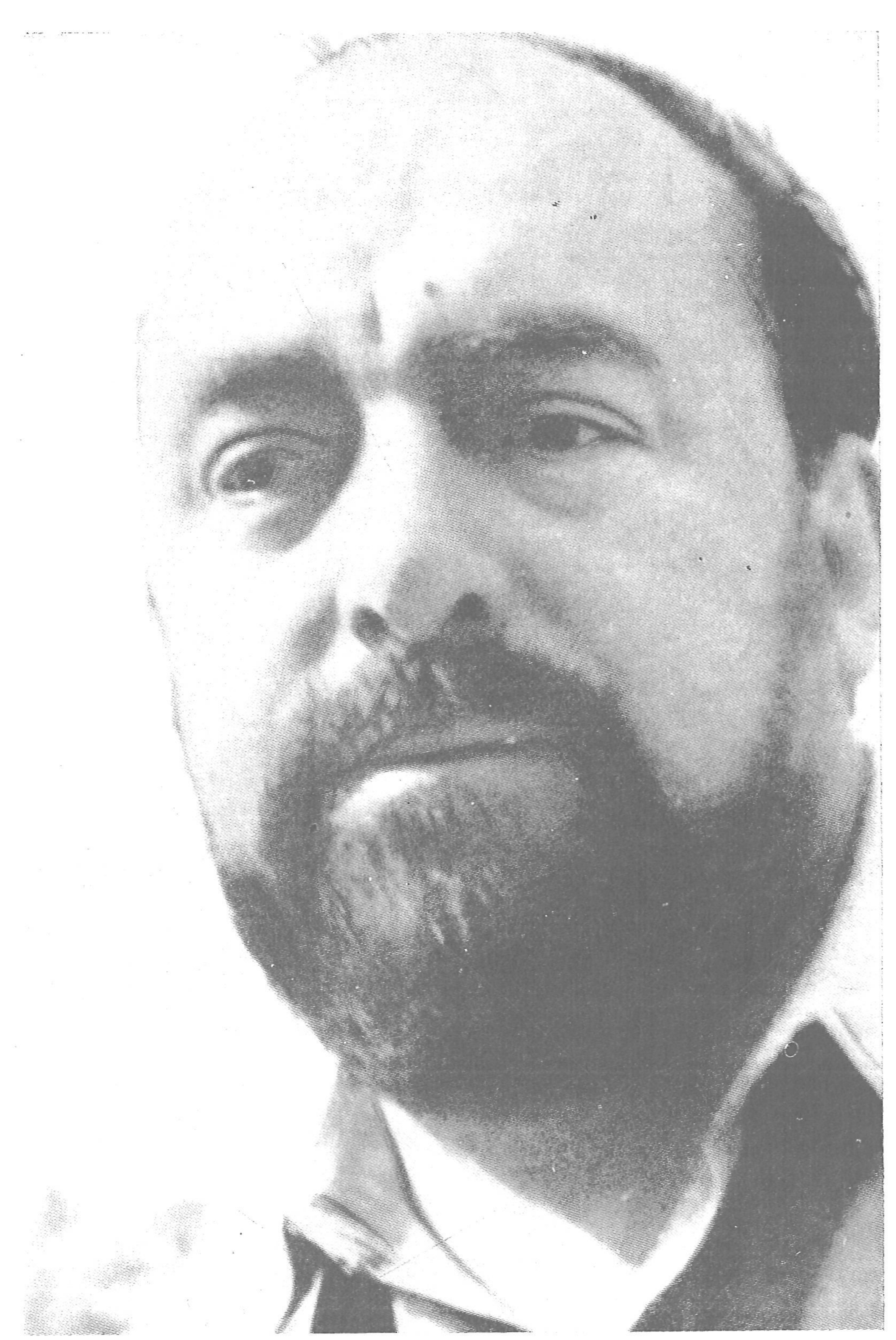
Tomás Calamita, 6
PUERTO DE LA CRUZ
(Santa Cruz de Tenerife)



Neruda en 1924



En 1936, en Madrid. Entre las personalidades que aparecen en esta fotografía, con Pablo Neruda se encuentran María Teresa León, Delia del Carril. Miguel Hernández, Alberti, García Lorca, Buñuel...



En 1948, en Chile



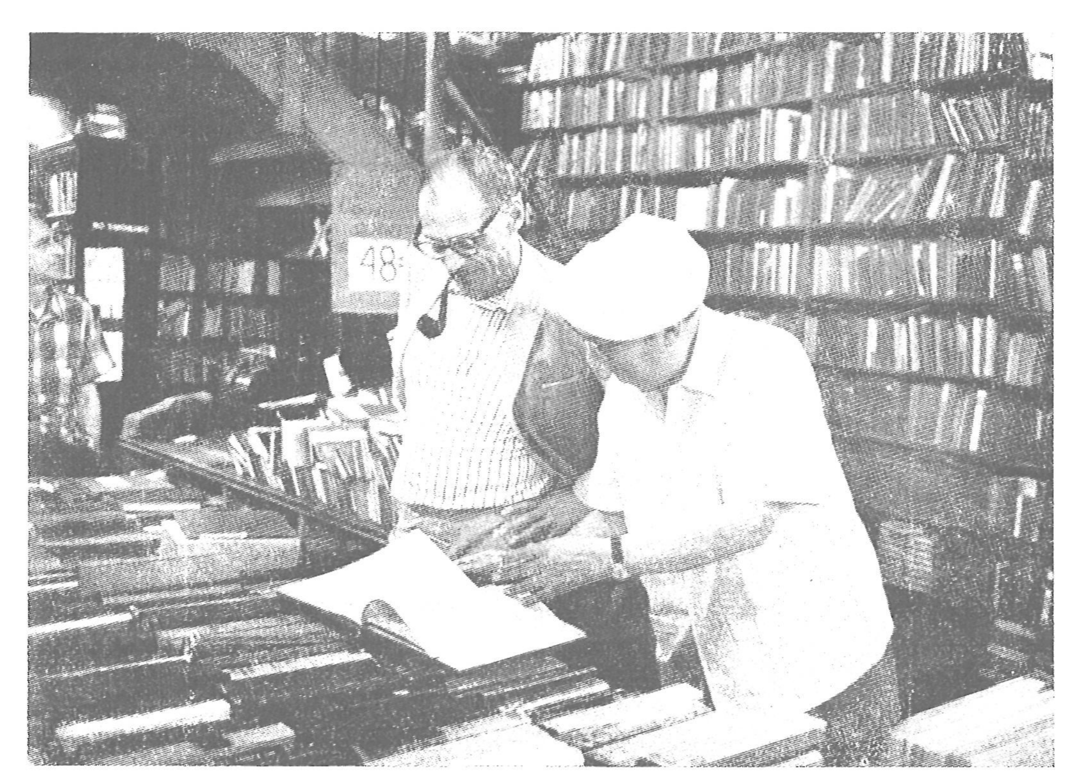
1950



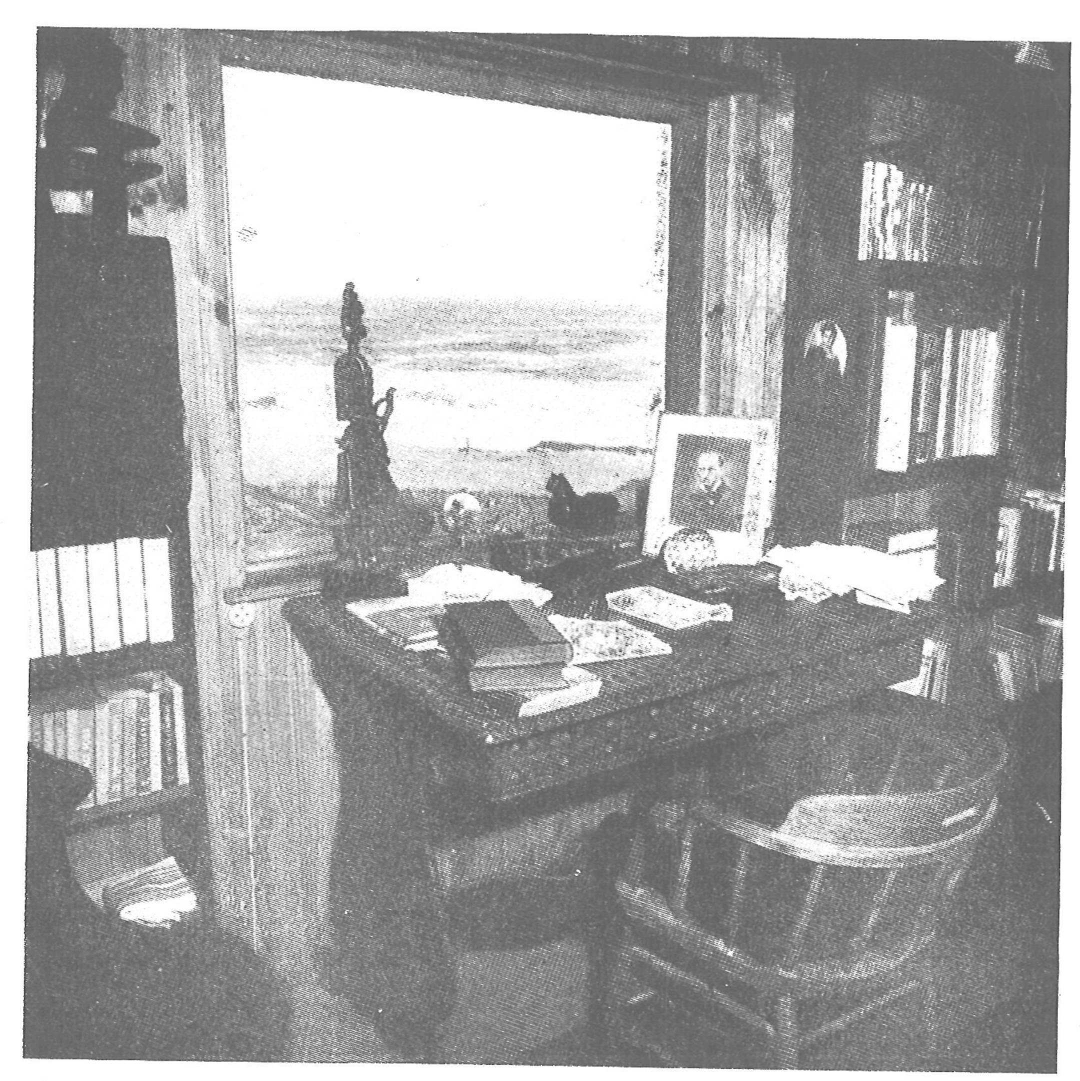
Con Matilde Urrutia



Pablo y Matilde en La India, con el escritor chileno Miguel Serrano



Con Arthur Miller



Su Mesa de trabajo en Isla Negra



En Isla Negra



Con Katchaturiam



García Lorca y Neruda

N O T A S Y C O M E N T A R I O S

Sección de notas

EL PENSAMIENTO DE JULIAN MARIAS

El primer libro que se edita en España sobre el pensamiento de Julián Marías es una tesis doctoral de Juan Soler Planas, sacerdote, nacido en 1933, estudiante en Valencia y después en la Gregoriana de Roma. Soler ha escrito un libro ameno, serenamente objetivo, entusiasta, no exento de adhesión, de algunas dudas y de reflexiones críticas. Las notas a pie de página son las imprescindibles. La formación escolástica del autor, muy bien asimilada, asoma sin interponerse, como si estuviera pensada y digerida y no necesitara de ninguna aparición intempestiva o pedante. Es, además, en el mejor sentido de la palabra, un libro ingenuo. Se adivina que no está escrito para contentar a nadie ni para reforzar los argumentos de ningún partidismo. Al autor le gusta la filosofía por la filosofía, la verdad por la verdad. Y parece que ese sigue siendo el temple de los aventureros que se lanzan a la investigación ignorando el resultado, pero a quienes la pena del esfuerzo les resulta carga ligera a cambio de traerse a la costa algún pez de buenas escamas. Lo que Soler se trae desde Mallorca, donde ahora vive, es una exposición viva del pensamiento de Marías. *Exponer* a un filósofo tan poco expositivo, tan irreductible a las fórmulas de manual y de temple literario tan alto, no era de las empresas más fáciles.

Pero en los seminarios, cuando se aprovecha el tiempo, se aprende el arte de la vida ascética. Marías ha escrito y escribe, aparte los temas de estricta y declarada filosofía, sobre cine, política, viajes, cuestiones sociales, literatura, problemas antropológicos e historia de España. Retrata paisajes de la India y de Venecia, enseña en los Estados Unidos, dicta cursos en Madrid, aparece en *La Gaceta Ilustrada* y en *La Vanguardia* a título de colaborador habitual. Cualquier estudiante recién graduado, puesto frente a tamaño volumen de papel, naufraga o a lo más compone a duras penas algo remotamente parecido a un libro. Soler no se ahoga en su tarjetero ni remienda sus fichas para la imprenta. Escoge lo más importante. Se ciñe sobriamente al tema. El resultado sorprende por la madurez que re-

vela como escritor y por el servicio que nos hace al condensar dramáticamente un pensamiento inexpresable en la terminología tradicional.

Tengo la sospecha de que el acierto se debe, descontado el talento del autor, a varias buenas razones. La primera: a que Soler le ha sido humildemente fiel a su circunstancia eclesial y española. En los seminarios, antes del Concilio, la obra de Marías inspiraba el mínimo imprescindible de irritación que todo innovador despierta irremediablemente en las escuelas. Acostumbrados los profesores a moverse entre sustancias y accidentes, yo y no yo, ser como género y ser como trascendental; asociada la voz «método» a la estufa cartesiana y la vida al *élan* de Bergson o a los irracionalismos finiseculares; darle paso a otra filosofía que asciende por una ladera distinta de la cuesta, ni es demasiado fácil ni parece prudente a los que son demasiado prudentes.

Los profesores de Soler se dividirían en bandos. Algunos, fieles a la distinción tradicional entre el ser lógico, el ontológico y el real, calificarían de más o menos idealista una doctrina que se les escaparía de puro clara y novelable. Las narraciones se entienden sin necesidad de comentario, son inteligibles sin son fieles a sí mismas, pero se resisten a los discursos en que predomina el tradicionalmente prestigioso logos predicativo. Los más avanzados, lectores probables de Heidegger y de Marcel, conociendo el tratado de Maritain sobre la existencia, mirarían con benevolencia, con interés y hasta con simpatía, un pensamiento «existencialista».

Lo que suelen hacer los discípulos ante las discrepancias de los maestros, sobre todo si se discrepa en materias de actualidad, es irse a la biblioteca, engullir los originales e ir haciéndose el criterio propio pesando las opiniones contrarias con particular fruición. Si a eso se suma que el mal humor con Ortega subió de punto en los años cincuenta, se escribieron libros declarándolo heterodoxo, Marías salió al paso y se animaron las aulas con el brillo de las lanzas, se entiende mejor el aire de lozanía que se desprende de esta tesis. Por aquellas fechas se dijo que algunos de los contradictores de Ortega pretendían que en Roma se condenaran sus obras. Lo cierto es que hubo algunos que argumentaron con serenidad y de buena fe mientras que otros lo hicieron a puro insulto. Todos ignoraban que uno de los oyentes contribuiría, gracias a la escaramuza, a lo mejor de la bibliografía sobre la obra de Marías.

Pasado el Concilio, los ánimos calmados, se inicia un rechazo a Santo Tomás como el ocurrido en el XVIII. Soler se encuentra con que Marías ya no es visto como heterodoxo; pero como declara con

frecuencia su adhesión a Ortega, se le empieza a ver como puro epígono, como discípulo que divulga la obra del maestro. De ahí la necesidad de esclarecer ese punto. ¿Es cierto que las casi tres docenas de libros de Marías son reductibles a la obra de Ortega? ¿Es cierto que quien siempre ha pensado en términos de Santo Tomás no puede incorporarse los dogmas de un filósofo que escribe en español, aborda todos los temas de nuestro tiempo y no se contenta con recetas hechas porque vive plena y absolutamente convencido de que no estamos en el siglo XIII ni en el XIX? Quizá no sea cómodo que nos recuerden que la filosofía no está hecha ni dada. No es cómodo, pero es verdad.

Planteado así el problema, sin ánimo de polemizar, Soler descubrió el esqueleto de su libro. Y hasta una cuestión rigurosamente filosófica: la del discipulado o filiación intelectual. Si se lee con atención la *Historia de la Filosofía* de Marías, se advierte la gimnasia intelectual, la trabazón sistemática de las ideas, la claridad y la concisión que maravillan al estudiante; pero a la segunda o a la tercera lectura se comprende lo que todavía es más importante: que la historia de la filosofía existe; que unos filósofos vienen de otros; que muchas veces las controversias ocultan distintas perspectivas que podrían complementarse. Y no se trata de llegar a un eclecticismo en que el rasero positivista nivelara todas las tendencias. Es algo más complejo; pero se ve a la mejor luz cómo ha ido creciendo la montaña.

Marías corría alegremente el riesgo de que lo *redujeran* a Ortega. No sólo porque se sentía obligado a reconocer su deuda al maestro: también porque al averiguar que la filosofía tenía historia y hasta biografía, lo más filosófico era incorporarse conscientemente a esa historia sin el prurito de la tienda aparte. Cuando Soler termina su tesis, todavía no está publicada la *Antropología Metafísica,* un libro donde la corporeidad ya no es vista como parte de la circunstancia desde la perspectiva del hombre —aunque conserve ese carácter en la teoría analítica de la vida humana. En la *Antropología* hay pensamiento rigurosamente original. Mejor dicho, la Antropología *es* pensamiento rigurosamente original. Pero en esta tesis doctoral se rastrean inteligentemente los antecedentes de ese libro, tanto en la *Idea de la Metafísica* como en varios ensayos de los cuales el más significativo ya se llama *La Estructura Empírica de la Vida Humana.*

En los capítulos intermedios Soler destaca lo más original de este pensamiento. Me ha gustado mucho cómo pone en evidencia la estructura credencial de la vida y la necesidad de hacer filosofía, sobre

todo en las épocas en que no se puede vivir de las creencias recibidas porque están socialmente fracturadas. Así llega a la necesidad del encuentro con una certidumbre radical que ordene y jerarquice las otras certidumbres para saber a qué atenerse.

Es igualmente afortunado el resumen que se hace del pensamiento social de Marías, donde se aprovechan al máximo las ideas de Ortega en *El Hombre y la Gente,* pero donde hay a la vez desarrollos originales. La forma en que Soler destaca lo que Marías llama las *fuerzas sociales,* tal vez sea lo que tiene un relieve más acusado. Es asombroso cómo podrían superarse fácilmente esquemas que ya no convencen a nadie, con sólo serle fiel a la realidad.

En las últimas páginas, Soler hace algo que no es nada frecuente: deja entrever sus dudas, no tiene inconveniente en declararse inseguro cuando se siente inseguro. Eso es tan poco habitual en los medios españoles, hispanoamericanos y franceses, que merece destacarse. Quizá las discusiones filosóficas sean estériles: pero el diálogo, si es verdaderamente diálogo, podría resultar hasta un género nuevo. Algo de eso insinúa Jean Guitton cuando declara que los personajes de Platón no *dialogan.* A Soler, acostumbrado a vivir en ciudades distintas, limpio de agresividad y de segundas intenciones, le parece que la filosofía debe casar certidumbre y humildad para volverse más acompasada y armoniosamente histórica. Por eso, concluida su faena de persuadir al público de la fecundidad y la importancia del pensamiento de Marías, también invita a Marías a que se reconozca en el tesoro de una tradición que no sólo se remonta a la fenomenología y a Ortega.—*MARIO PARAJON (General Moscardo, 32, 1.º A, Madrid-20).*

¿MONODIA O MONOLOGO?

I

En *Dinámica de la poesía* Juan Farraté escribe: «Lo propio de nuestro tiempo ... ( )... acaso sea la sustitución del canto de la poesía por la voz natural del poeta, la afirmación de un nuevo sentido de la realidad para la expresión poética, distinto de la afectación de actitudes y tonos en que se obstinan aún tantos poetas actuales, especialmente allí donde pueden ellos confiar todavía en una resonancia social basada en la posición de voz pública que, por inercia o por mala

conciencia, sigue la sociedad atribuyéndoles, o, porque al fin y al cabo los desdeña, no les niega cuando ellos la reclaman» (1).

Una sustitución —la del canto de la poesía por la voz natural del poeta— resulta, según Ferraté, atributo capital del lirismo en nuestro tiempo. Pero tal sustitución no es un hecho consumado sino proceso; no un acto definitivo sino aproximación; no desenlace sino tránsito: «El canto del poeta parece deber aproximarse cada vez más, sin embargo, en todas partes, al habla humana reflexiva y atenta a identificarse con las demás voces humanas; cada vez se acentúa en la poesía el tránsito de la monodia al monólogo».

II

De la monodia al monólogo: el proceso supone sustitución, y la sustitución, antagonismo. En último término, preferencia y elección: monólogo en lugar de monodia, palabra hablada, no palabra cantada. La monodia queda reducida al canto; en consecuencia, todos los desajustes al canto atribuidos, todas las enajenaciones, las falsedades y las afectaciones caerán sobre la monodia para inculparla en nombre de la historia o rechazarla en lo hondo del corazón. El monólogo equivale a la voz natural del poeta; por lo tanto, a él estarán acordadas la flexibilidad y justeza de tonos; a él, permitidas la libertad y la gracia del decir; en él, toleradas las indignaciones, las proclamas, las glosas y las paráfrasis; por él sacados a la luz el prosaísmo, el coloquialismo y el habla ciudadana.

Mientras la monodia encarna el «canto de la poesía», el monólogo asume «la voz natural del poeta». Lo que en la primera parece ser arte genérico, tono de un oficio, impostación de una entidad impersonal, en el segundo se convertiría en acento del individuo, en timbre personal de alguien cuya condición de poeta revestiría el mismo carácter de necesidad que el trino del zorzal o el zumbido del abejorro. La apuesta en favor del monólogo queda en evidencia, aun sin conocer la totalidad de los argumentos de Ferraté. Toda observación de lo que es propio en «nuestro tiempo» acarrea, a sabiendas o no, un favoritismo hacia lo esencial de ese tiempo mismo. Y no como culto a la moda sino como forma profunda de esclarecer y sostener el prestigio de la actualidad. Pues por ella, la propia vida ha sido jugada con desesperación a lo temporal y curada del sueño de lo eterno.

De la monodia al monólogo: la comprobación —acertada— supone límites. Que el cambio exista no indica forzosamente que sea bueno.

(1) Juan Ferraté: *Dinámica de la poesía*, Ed. Seix Barral, 1968, p. 364.

Transitar de la monodia al monólogo no asegura mejores poemas. Abolir el canto de la poesía e instaurar la voz natural del poeta, no estatuye la autenticidad ni determina la extinción de la impostura.

Una cosa es evidente: ningún poeta, ningún creador en lengua española, se conforma hoy con los dictados de la monodia ni quema incienso ante el altar del canto. Desde que el modernismo abrió la brecha para que se filtrasen los modos prosaicos del habla cotidiana; desde que Huidobro adquirió para la lengua los instrumentos del buceo surrealista; desde que la generación del 27 en España, y Vallejo en América, y Neruda y Borges en sus cosmos y laberintos personales sometieron el idioma a todas las presiones imaginables y a todas las tonalidades posibles, hasta las audacias de Sabines o Aridjis en México, Cunha o Benavides en Uruguay, Belli o Cisneros en Perú, Cirri, Gelman o Fernández Moreno en Argentina, Rojas o Lhin en Chile, Gil de Biedma o Valente en España, pasando por las figuras iluminadoras o abismales de Octavio Paz y Lezama Lima, Ricardo Molinari o José Hierro, la realidad del cambio impregna el aire lírico y el esfuerzo de los creadores impone, en los últimos seis o siete lustros, la ley de las transformaciones sucesivas.

De la monodia al monólogo: si remitimos uno de los términos de la relación —monodia— al pasado, el tránsito se esclarece y el segundo término queda dueño de la escena. Estamos en tiempos de monólogo. Pero si atribuimos al monólogo la voz natural del poeta, si transferimos la poesía a un «habla reflexiva y atenta a identificarse con las demás voces humanas», corremos el riesgo de la desilusión: ¿dónde está, quién es el poeta capaz de un habla como esa? ¿Qué oímos en nuestros poetas: su voz natural o la de la poesía? ¿Una no significa la otra? Sabines monologa, Germán Belli monologa, Félix Grande y Montes de Oca hacen lo mismo: ¿hay en sus poemas sólo habla reflexiva? La estupenda floración metafórica de Lezama Lima, su multívoco tejido de vocablos y alusiones, ¿se identifica con las demás voces humanas? ¿Qué poesía podrá subsistir el día que esa identificación se logre? Aun la antipoesía, aun el empeño de Nicanor Parra, ¿persigue esa identificación, o un nuevo tono, una afectación nueva, una retórica al fin, atrayente por su teoría, irregular a menudo por sus frutos? ¿Cuáles son las distintas voces humanas? ¿Cómo se las conoce? ¿Por qué vías nos llegan? ¿La voz del ciudadano? ¿Pero hay acaso una sola voz en una urbe moderna? ¿Las voces de la radio, del periódico, de la televisión? ¿A quiénes, o a qué, responden esas voces? ¿La de la propaganda, que en nada tiene arraigo, como no sea en las estadísticas de venta? De todo ello la poesía se aprovecha; a todas las voces acude; todos los modismos del habla, o sus

jirones, le sirven. Palabras, inflexiones, lugares comunes, razonamientos, moldes verbales: nada hay que la poesía desdeñe. Nada hay, tampoco, que los poetas reciban como un mandato; nada que no sea para hacer —deliberada, conscientemente— poesía.

Aproximarse a las demás voces humanas, aproximar todas las voces a la poesía: ni una cosa ni otra tiene sentido. Ninguna poesía ha brotado, ni brota, en el vacío. El poetizar es posible porque existen las demás voces humanas. Más aún: la poesía es tal por estar en ellas. Una suerte de candor, una ingenuidad generalizada supone separaciones entre poesía —algunas formas de poesía— y el habla de los hombres. Sólo la poesía que no es, o sea la mala poesía, se halla separada y distante. Puede haber incomprensiones, desdenes, indiferencias y furores; puede haber —ha sido frecuente— inmolación de destinos en nombre de una monodia absorbente; y puede haber también monólogos en los cuales se busque, junto a un ensanchamiento cordial, el tesoro más preciado, la razón más pura y codiciada, la espuela de oro del poeta: la buena nueva del verbo original. Pero no puede haber poesía separada del habla humana, ya sea ésta —como Ferraté anota— reflexiva y atenta; ya sea —como lo advertimos a menudo— irreflexiva, espontánea, distraída, llena de pasión y color, de ingenuidad y cólera. En último término, no hay —salvo para la abstracción— un habla humana; las hay en plural. La poesía es una de ellas. Pero no la superior, como quisieron estetas y monódicos. Tampoco la más comunitaria y pobre, como querrían los evangelistas de la austeridad. Sí par entre sus pares, abierta y cerrada, popular y noble, singularísima a fin de darse a todos.

De la monodia al monólogo: insistir con la monodia es repetición, parálisis, asfixia y muerte. No por inferioridad sino por imperativo renovador: los hijos no pueden vivir el destino de sus padres. Habrán de vivir el suyo sin negar la sangre recibida. Pues también el monólogo es monodia. Pero otra monodia.

III

Monólogo, habla, tono coloquial: modalidad poética que cuenta con sus propias leyes, con sus propios ideales e incluso con sus convenciones propias. El monólogo no implica renuncia al canto sino tentativa de un canto distinto. Pues la renuncia al canto no conduce al monólogo sino al silencio. La palabra hablada también canta, aunque en clave de *desconfianza* hacia el poder de la palabra misma. Capaz de crear atmósferas irreales o paraísos de eufonías; dispuesta al encantamiento y a la liturgia del verbo; taumatúrgica y autosuficiente,

la palabra es portadora de un poder cuya responsabilidad resulta cuestionable. ¿Hacia qué promesas o cielos irreales lleva ese poder? ¿Puede el poeta apelar a él sin acusarse? La misma palabra hablada —cauta, parca o rencorosa— lo convierte en profesional de la acusación y en artífice del rechazo. Ni dentro ni fuera de sí halla suelo seguro. La vida interior vacila, pierde sentido y se volatiliza ante la presión de las circunstancias. Era una máscara, un equívoco, un engaño. Los entusiasmos se disipan y ninguna divinidad se arriesga a penetrar en el poeta, ni a poseerlo. La inspiración se sabe escarnecida; la nostalgia, vejada; el éxtasis, injuriado. Las profecías huyen hacia otras tierras, o se resignan a no tener tierra alguna, y a vagar errantes. Publicidad, prédica, charla son sus sustitutos. Desvanecido su ministerio profético, pierde también el poeta sus fueros de legislador: ni estatuye normas ni regula sociedades. Desengañado de sus poderes, ni siquiera se entrega —nuevo Fausto en el panorama de los desengaños modernos— a la magia compensadora. No hay vacantes en la hechicería, ni lugar para el poeta. Los técnicos, en sus laboratorios, convencen a la opinión pública y asombran al mundo con la eficacia de sus facultades. ¿Qué hacer entonces? Sólo monologar. Es decir, recelar, replegarse, desconfiar. ¿Ha de estar ahí la voz natural del poeta?

Es, quizá, la menos natural. Voz acorralada, voz hostigada, voz enferma y herida. Voz que tiene su tono: el del poeta herido y acorralado. En rigor, la voz natural del poeta es una ilusión. No existe, no ha existido nunca. El poeta deja de impostar la voz; pero no deja su voz de ser la de un poeta. Frente al «tono de poeta» no hay voz natural del poeta, sino simplemente la voz de quien no lo es.

IV

Monodia o monólogo: ambos configuran el «tono de poeta» inadmisible según Ferraté para la sociedad moderna. «Como fenómeno social de nuestro tiempo», escribe «(del último siglo y medio tal vez), el poeta constituido socialmente en un tipo que la sociedad cada día resulta menos capaz de asimilar dentro de sus estructuras funcionales es uno de los hechos de la vida más extraños y moralmente angustiosos. Su existencia se funda en el hecho sociológico frecuente de la pervivencia más allá de la época de su vigencia, de formas de vida ya agotadas y sin función en el presente; el poeta, como tal, es en nuestro tiempo un fósil, un ser privado, propiamente un idiota» (2).

---

(2) Obra citada, p. 363.

Tal juicio equivale a un juicio final. Un idiota frente a la sociedad moderna: ¿cuántas veces hemos oído ese dicterio? Por su parte, la sociedad moderna desempeña el papel de monstruo frente al poeta. Ni el uno ni la otra se entienden, ni se asimilan, ni se toleran. En nuestras sociedades latinoamericanas, mezclas delirantes o absurdas de incipiente industrialización y de rígidas estructuras arcaicas, vivimos tal discordia en un grado de exacerbación trágica. Son las sociedades que conocemos y sufrimos; las que nos halagan y nos tientan, y nos llenan los sentidos de baratijas y reflejos, y nos despueblan hombre adentro obligándonos a perder la vida en ganarla. Las mismas que nos descubren de nuevo el fariseísmo y nos crucifican en la hipocresía de un orden por el cual se benefician los menos y sudan y gimen los que amasan la riqueza ajena. Ferraté observa que «es en el *tono de poeta* que tan frecuentemente adopta (el poeta) donde se nos revela un necio sostenido en su propia necedad». (3) ¿Bastaría entonces despojarse de ese tono, abjurar de la monodia para dar el primer paso hacia el acuerdo? Nada asegura que la sociedad abra sus brazos al poeta monologante; nada permite vaticinar el acceso al festín de idolatrías y de funciones con que la sociedad celebra los poderes del dinero y el fetichismo de la mercancía. En la monodia, el poeta es un paria o un idiota; en el monólogo, un disidente, un eco, o un conversador más. Ni siquiera un productor de ruidos: un mascullador aislado, enfermo de insidia y desconfianza. Siempre, invariablemente, alguien a quien la sociedad no admite como miembro querido y necesario. ¿Lo será algún día? Golpeado por destinos y dolores vastos como el mar; lacerado por infortunios o desgarrado por melancolías infinitas, el poeta ha visto acrecentarse en los últimos ciento cincuenta años el caudal de sus pesares con otro pesar: sentirse rechazado, desmonetizado, inútil. Por ello han surgido en su voz dos quejas paralelas, subyacentes y graves: el remordimiento y el afán de redención.

En todo, y ante todo, ha puesto su yo. Para alabar o censurar, para interrogar o responder, para aceptar o negar. Todo lo ha reducido a esa medida: el esplendor del mundo, la dulzura del sol y la pureza del cielo; el amor de la mujer y el arraigo del terruño; el furor heroico y el vértigo del vicio; las costumbres de los pueblos y los fastos de la historia. Del uso al abuso de ese yo convertido en realidad absoluta, deificada y soberbia, medió un solo paso, consumado al fin entre la pirotecnia de la imaginería verbal, la fantasmagoría de la intimidad y el desafío del hermetismo. ¿Qué futuro podía corresponderle sino el de quien despierta de un mal sueño y ve que en torno

(3) Obra citada.

suyo los hombres tienen otro lenguaje, y que a través de ese lenguaje conocen el amor y el odio que él no conocía, la tristeza y la alegría anónimas, otra desazón y otra esperanza? ¿Qué ha hecho sino desertar del mundo, mientras el mundo sufría y sufre estertores de apocalipsis? ¿Cómo acallar el remordimiento? No es recuerdo de un pasado más o menos lejano o próximo sino presencia dolorosa. Es el pasado mismo hecho supervivencia y que no puede volver porque siempre está ahí. La dedicación obstinada a lo que llama problemas de la hora, inserción en la circunstancia actual, participación, compromiso; la fervorosa carga contra cualquier sospecha de aristocratismo espiritual, de veneración por la forma, de exquisitez o complejidad; la energía orgullosa con que inventa un vocablo —antipoesía— y se lanza ufano por el camino de la impugnación y de la intolerancia; y por sobre todo, la urgencia con que procede, urgencia para borrar y rehacer, para pensar y repensar, para moverse y bullir, ¿a qué aluden sino a una conciencia remordida, a una solapada culpabilidad, a un empeño conturbado por lograr la absolución ante el tribunal de la Historia?

V

Pero el remordimiento convierte nuestro tiempo poético en tiempo de redención. Por el camino que sea, los poetas buscan redimirse. Unos entregándose al prestigio de las fórmulas y los exorcismos; otros imprecando y denunciando, y haciendo —de la crítica— oráculo. Hay quienes sueñan con nuevas monodias, en las que se lamentarán de sus monodias anteriores, y desmienten sus afanes de arrepentimiento. Hay quienes se entretienen con el prosaísmo y se sienten bautistas, anunciando sufridamente la nueva poesía que ya viene, y que los sobrepasará. Y hay aquellos que —por huir de las convenciones— adoptan la convención más incontrovertible y agresiva: el realismo. Arrepentidos y temblorosos, se asoman a lo que juzgan realidad —y que no es sino la vida cotidiana modelada por las clases dominantes— y se disponen a decirla. Hartos de intimidad, procuran empaparse en el mundo de lo objetivo y de lo concreto. Vacilantes entre la estampa y el inventario, entre la descripción y el nomenclátor, sustituyen lo real (que los burla esquivándolos) con sus propios esquemas. Absorben el acaecer público como si fuese vida política; responden a los estímulos según los centros del poder quieren que respondan; sobrenadan en la opinión y en el discurrir; y retratan no la realidad, sino su fantasma. Condenados al verso, tales esquemas rechinan, sin fundirse ni asimilarse. Con ello se falsean, a la vez, el poema, volviéndolo

residuo, y la realidad, sometiéndola al lecho de Procusto de la trivialización. Su fervor lírico desemboca en rechazo de la poesía; su apetencia realista en difamación de la realidad. Imposible decirla: es incognoscible y perversa, inabarcable y caliginosa. La búsqueda de la redención concluye en desencanto, y el desencanto, en ataraxia.

No todos se resignan ni son todos ingenuos: el fracaso de ese realismo había sido previsto. No todos son humildemente orgullosos: la autocrítica entra en acción, y con ella, el comienzo de la captación válida de lo real. Por perseguir una quimera —la nuda realidad— olvidaron (¿menospreciaron?) el contacto primario con lo real: el lenguaje. La realidad que concibieron era sólo una mitad: la otra mitad es el lenguaje mismo. No supieron articular ambas partes: tal fue su culpa, de la que buscarán redimirse. Nuevo empeño y nuevo programa. Nueva redención, al fin. Recogen de la monodia el fervor verbal; del monólogo, la reflexión y el tono comunitario; y se lanzan a la superación de la antinomia. ¿Monodia y monólogo? La tentación de las *summas* puede inducirles al error de las integraciones o a la coartada de las componendas. Pero el empeño de redención no es gratuito: ha de pagarse su precio. El drama de los atolladeros, la tragedia incruenta del callejón sin salida son amenazas latentes. La disyuntiva monodia-monólogo se reproduce en el seno del lenguaje y asalta —con otros nombres— a los poetas que pugnan la nueva vía. Porque el lenguaje se desgarra entre quienes lo señorean y quienes lo acatan. Entre sus amos y sus servidores.

VI

Tanto el amo como el servidor desnaturalizan el lenguaje. Su oposición refleja la de la sociedad. Su escisión es mutiladora; su parcialismo, envilecedor. El amo convierte al lenguaje en objeto; el servidor, en sujeto adorable. El amo descarga su orgullo en el lenguaje; el servidor transfiere su sumisión. El primero se vacía idolatrando su propio poder; el segundo, consagrándose al lenguaje y sacralizándolo. Uno lo goza como presa y trofeo; el otro, como un culto. Jura aquél que el lenguaje existe por él; piensa éste que existe gracias al lenguaje. Se ilumina el amo soñándose productor; el servidor, creyéndose producto. Ni uno ni otro cuestionan. El amo es tal por legalidad del cosmos; el servidor, por fatalidad. Están enajenados: uno y otro ven en el lenguaje lo dado. No lo modifican ni contribuyen a su evolución. No lo admiten como quehacer común y social: lo cosifican. El deterioro y el estancamiento del lenguaje —de los cuales son responsa-

bles— son atribuidos por el amo al servidor, y por éste, al amo. Viven denostándose, pero nunca entran en relación. Se niegan uno al otro a través de su modo particular de situarse ante el lenguaje; pero cada uno es absoluto en su esfera de acción, o de pasión. En verdad, no se necesitan. Si el amo desapareciese, el servidor seguiría como tal, y viceversa. Señorear o servir no afectan al uno ni al otro, sino al tercer término, a la referencia común: el lenguaje. El amo no lo es del servidor; el servidor no obedece al amo. Su dialéctica es una caricatura de la oposición hegeliana entre el señor y el siervo. No se enfrentan, o si lo hacen, es por delegación. Querrían demostrar que sus actitudes y sus métodos son los mejores. Demostrar, ¿ante quiénes? Ante nadie. El amo y el servidor creen repartirse todas las posibilidades del decir poético. Señorear o servir: fuera de eso, no hay poesía.

VII

Pero la hay. Amo y servidor no se reparten todo el caudal. No agotan, no pueden hacerlo, los tipos de poetas. La pretensión de representar sus papeles ante nadie, fracasa. Sin habérselo propuesto, aleccionan. Constituyen espectáculo para quienes, por convicción, azar o destino, no son servidores ni amos y buscan la redención del decir poético. Entonces, los observan, los estudian, los enjuician. Finalmente —con lástima o cólera— los rechazan. No les vale el modelo del amo: es anacrónico y esterilizante. Ordena sin oír. Dispone sin acogimiento. Su razón es narcisista. No les vale el modelo del servidor: acepta sin discriminar. Acata con reverencia. Mitifica en razón de su pasividad. Rebeldes a su modo, comienzan por no aceptar la terminología. Confusa o lúcidamente, saben que señorear o servir se oponen a su imagen más íntima: el poetizar como oficio. Superar esa antinomia, anularla en sus partes y en su totalidad (amo y servidor resultaría pacto vergonzante) es el primer acto de la redención querida. Sin victoria sobre las contradicciones, sin empeño por quebrantar las rigideces y el imperativo falaz de las alternativas, el camino hacia la redención, la esperanza de poetizar sin culpa se vuelve frustración y escarnio.

Monodia o monólogo: también esta disyuntiva ha de ser superada, denunciada su transición (de la monodia al monólogo) y su integración rechazada. Monodia y monólogo reproducen, en otra escala, la inoperancia o la complicidad de los eclecticismos. La vía media es incompatible con la asunción de un conflicto y el conflicto ha de ser vivido plenamente hasta lograr una conflictualidad que se perpetúe. El afán de redención, la conversión del remordimiento en júbilo, no

se alcanzan si no se hace del oficio poético esa conflictualidad, y de la conflictualidad, la vida misma. Las componendas, los compromisos, las tercerías enmascaran los conflictos y los postergan. No se puede aceptar la monodia, ¿quién lo duda? Tampoco renunciar a ella: el poeta está condenado a un tono, su tono como tal. No se puede aceptar el monólogo, porque también es convención. ¿Renunciar a él? Imposible: es el desmitificador más seguro de la monodia. Hay que enfrentarlos, violentarlos, atizarlos en una pugna feroz que otorga sentido —precisamente— al oficio belicoso del poeta. Entonces, el fragor trasciende y busca oídos. El tono del poeta es lo primero que se oye. También lo último. El tono del poeta no puede evitarse, ni disimularse. Subsiste, y subsistirá. Pero será —lo es ya— un tono execrable. El tono de lo absurdo y del residuo doliente, el testimonio de la alienación

¿Para siempre? Conquistar un tono que sea el de todos; hacer del tono de poeta el tono mismo de los hombres implicará un cambio en la sociedad. Pues ese tono será ofensa y escándalo mientras el poeta quede al margen de la actividad productiva. Mientras dure su exilio.

¿Y entre tanto? El poema no es mercancía. En consecuencia, no es necesario. Pero debe decirse. El exilio impone obligaciones que las obligaciones de la sociedad mercantilista no conocen. No está en manos de los poetas crear una sociedad en la que el poema deje de ser innecesario o necesario. Pero les va la vida en esa espera. Más aún: no sabrían, ni podrían, esperar sin proponer una poesía distinta y sin transformar ese propósito en querer. Llenos de voluntad hasta un grado máximo, deseosos hasta el sacrificio, quieren el tono augural y único, el camino nunca hollado. Quieren el lenguaje de la invención y la invención del lenguaje. Quieren quebrar barreras, penetrar el espesor de la sociedad, generar nuevos sentidos, poner en circulación la vida estancada. Exploran pertrechándose; avanzan saboteando convenciones y obstáculos; se abren paso con el estallido de la risa o con el humor corrosivo. Quieren la eclosión de los detonantes y la ironía en todas sus formas: la ironía como crítica y como ejercicio piadoso; como protesta de amor o como declaración de guerra. Quieren la liberación del lenguaje y la manumisión de las condenas. Quieren el lenguaje de la liberación.—*ALEJANDRO PATERNAIN (Beyrouth, 1274. MONTEVIDEO. Uruguay).*

RAICES DE LA CANCION SEFARDI Y PROBLEMAS DE SU INTERPRETACION A PROPOSITO DE UN DISCO DE SOFIA NOEL

«Ea, judíos, a enfardelar
Que el rey vos manda pasar la mar».

Con esta burlona cancioncilla despidió hace cinco siglos Sefarad, «La Hermosa», a su minoría judaica, afincada en su territorio desde antes de la Diáspora. Las estrechas aljamas quedaron vacías y las voces de sus moradores dejaron de oirse durante casi quinientos años. Los expulsados tenían ante sí la redondez de la tierra para elegir su camino. El norte de Africa y las tolerantes monarquías centroeuropeas atrajeron a muchos.

Otros, añorando su paisaje natal, por el clima y por la cercanía con la tierra prometida, eligieron para vivir los países de la cuenca mediterránea oriental, países pobres y fuertemente islamizados. La suerte que corrió cada una de estas comunidades fue distinta y no menos interesante. La influencia de las culturas nacionales no llegó a ser total en ningún caso, pues sobrevivía el carácter judaico profundamente enraizado en lo hispánico, que era para ellos su prestigio y su cultura. En la próspera Europa de la Italia renacentista, Holanda, Inglaterra y Austria, fue donde la integración externa a la sociedad de cada país alcanzó su grado máximo. En otros reinos, como en Polonia, los judios azkenazitas impusieron sus usos y costumbres a los immigrantes sefardíes, hasta lograr integrarlos o provocar su marcha.

En las comunidades mediterráneo-orientales y norteafricanas, introducidas en un medio cultural distinto al que acababan de dejar —el renacimiento europeo—, se produjo un aislamiento casi total de la población, conservando orgullosamente las tradiciones importadas, transmitiéndolas a sus descendientes y guardándolas con más celo a medida de que el aislamiento era mayor. Así, observamos que las comunidades de oriente, apenas conectadas con el resto del mundo, utilizan formas arcaicas de expresión, corrompidas sólo por el olvido de los elementos originales, mientras que las norteafricanas, más relacionadas, conservan un nexo lógico en sus manifestaciones culturales.

Puesto que la Ley mosaica prohibía la pintura y la escultura o cualquier representación de seres vivos, considerándolas prácticas de idolatría, las artes plásticas quedan reducidas a la producción de objetos religiosos y ornamentaciones no figurativas, mientras la música y la literatura surgen como verdaderas fuentes de expresión artística del

pueblo hebreo. En la literatura cabe el mundo visible, las situaciones y sentimientos, la vida con todos sus matices. La música puede llegar a donde la palabra no alcanza, es el último grado de expresión...

Y ambas, música y literatura, se alían para crear la canción, plataforma de la más genuina característica judía: su folklore musical, distinto al de cualquier otro pueblo. Y los sefardíes, en el momento de la expulsión disponen de dos elementos inmejorables: el idioma ladino, castellano bajomedieval con algunos solecismos, referentes sobre todo a lo religioso y lo doméstico, de difícil traducción, que unas veces son palabras hebreas puras, y otras aparecen castellanizadas. La especial forma de pronunciar este idioma, sus arcaísmos y palabras extranjeras le dan una gracia especial.

En cuanto al castellano, es un idioma con grandes posibilidades literarias, que arrastra una lejana tradición de poetas hebreos, como el rabino de Carrión o Yehudá Haleví. Las traducciones de la Biblia, especialmente los salmos, hacen patentes la belleza del estilo y versificación hebreas adaptados a nuestro idioma, aunque, a veces, los mismos judíos prefieren las formas hispánicas, sobre todo las populares, como el romance, la seguidilla, el madrigal, etc.

Más adelante, la corrupción del ladino en algunas comunidades llegará a convertirlo en la jerga ininteligible que se ha utilizado hasta la segunda guerra mundial, y se produce con ello la decadencia de su literatura.

El segundo elemento, la música, también es fruto de un rico legado: melodías sinagogales arcaicas, de las que algunas se remontan a los tiempos bíblicos, mantenidas por tradición oral, música renacentista, recogida en los cancioneros cultos, y las valiosas colecciones populares y cortesanas de romances, cantigas o endechas, anónimas o no.

Es casi nula la manifestación musical pura, casi siempre se acompaña de textos, bien religiosos, bien profanos. Incluso se observa más adelante la mezcolanza de la música popular con la sacra. Se llegan a cantar unos poemas llamados «Los Juncos» con música de romances cuyo texto primitivo se perdió. Así la música de trovar penetra en la sinagoga. Y también el medio que rodea a la comunidad acaba infiltrando su carácter peculiar. La música árabe, la turca y la griega, sobre todo, dan el toque final a esa mezcla de culturas.

Los temas de los textos también son de origen vario. Se conservan la mayoría de los romances viejos más conocidos, y otros perdidos o mutilados en la península. Los asuntos son los de el Cancionero: moriscos, novelescos, de caballerías, históricos, tales como los de «Zaide», «Abindarráez», «Roncesvalles», «Doña Alda», «Los siete infan-

tes de Lara», «Destierro del Cid», «Bernardo del Carpio», «Doña Urraca», «La infantina», «La doncella guerrera», «La casada fiel»... etc. Algunos investigadores han recopilado romances cuyo tema parece corresponder a asuntos populares de los países del entorno. Así «La bella en misa», de asunto griego, o «El pozo airón». Otra fuente son los temas bíblicos, comunes o no a los utilizados por los cristianos españoles, «El Llanto de David», «Adán y Eva», «Tamar» y otros, sí lo son, mientras que romances como «el nacimiento de Abraham», «Mosé subió a los samanim» o «Las tablas de la Ley» son específicamente judíos.

Los cantos propios de festividades religiosas forman un nutrido grupo. Destacaremos los cantos semanales del sábado, los de Purim, arromanzados o en coplas, acerca de la historia que da motivo a tal fiesta, la de Ester y Asuero, con el malvado Amám y el justo Mardoqueo al fondo. Los de la fiesta de Pesha o Pascua, los de Año Nuevo (Roshashanah), los de Las Cabañuelas, las alegres canciones de Hanucá o Fiesta de las Luces, y los penitenciales del Día del Perdón (Kippur) y de Día de los Muertos, con asuntos macabros o trágicos, de interpretación «tabú» fuera de esta ocasión.

En un libro de Migel Molho, *Usos y costumbres de los sefardíes de Sálonica,* se ofrece una muestra representativa de los cantos propios de cada festividad, que sirve muy bien de modelo a lo que indico, aunque cada comunidad tenía los suyos propios, no sólo la de Salónica.

Y también se diferencian según su origen las canciones de acontecimientos y celebraciones familiares y comunales, como las de boda, parto, circuncisión, Bar Mitzwáh, despedida de peregrinos o muerte, que jalonaban la vida de cada sefardí. Aquí un catálogo se haría interminable. Son muy numerosas y su riqueza temática y melódica se acrecienta con aportaciones diversísimas. Pero entre todas, las que realmente constituyen un grupo excepcional por su número y calidad, son las utilizadas en las bodas, porque con motivo de esta complicada ceremonia, se organizaban reuniones y tenían lugar ritos, rondas y festejos diversos en los que era preceptivo cantar ciertas canciones y voluntario otras, estableciéndose incluso una especie de campeonato entre las familias y amigos de ambos novios. También intervenían cantores profesionales, y cualquier canción amorosa era susceptible de ser interpretada, incluidas antiguas cantigas de amor, romances y textos de nuestra mejor poesía lírica, aparte de las creaciones propias, adaptadas a la ocasión.

De lo que fue el folklore musical sefardí, no tenemos más que una idea aproximativa, puesto que se calcula perdido más de la mitad

del acervo. Las esporádicas investigaciones del siglo pasado, (la mayoría realizadas por eruditos en temas demasiado amplios, o curiosos viajeros) trataron el mundo judeoespañol y su legado como un tema de pasada, más para añadir un detalle a una obra o a un relato de viaje, que para analizar profundamente lo encontrado. Así, por ejemplo, Menéndez Pelayo selecciona a su gusto los romances enviados por sus doctos amigos, como A. Danon, o los recogidos en sus viajes, no publicando, por supuesto todo su material, quizá pensando que ya concede bastante importancia a los romances de judíos dentro de su antología de la poesía lírica española. Armistead y Silverman nos contaron, en una conferencia del simposio de estudios sefardíes, una historia lamentable. En su catálogo, Menéndez Pidal hablaba de la colección de romances y cantigas de D. F. Moccatta en Londres, sintiendo que no se publicaran. A los conferenciantes se les ocurrió escribir a sus descendientes. Se les contestó en 1964. La biblioteca Moccatta había sido destruida en 1940 durante los bombardeos, y no queda rastro de las colecciones sefardíes.

Pero hasta la gran aniquilación de las comunidades sefardíes de Oriente llevada a cabo en la última guerra, otros elementos contribuyeron a la destrucción de su cultura: la americanización de la mayoría de los elementos emigrados a Estados Unidos, que pronto olvidaron su idioma y costumbres, y la influencia azkenazi, que impuso en muchos países su forma de vivir y sus ritos como los únicos verdaderamente judíos. Así, incluso los hebraístas olvidaron que la cultura sefardí debía ser protegida. La falta de elementos adecuados y la incapacidad de valorar una estética musical distinta, unido a una falta de respeto por lo no comprendido, desfiguró las melodías y textos sefardíes. Muchos recopiladores, al ser interpretada una canción que ellos consideraban incoherente, se creían en el derecho de arreglarla, de modificar su fonética si conocían la equivalencia moderna, de reconstruirla, cosas todas que estarían muy bien si se hubiera conservado la canción original, tal y como se cantó, al lado de las versiones. Pero no. Estas versiones sustituían al original. Y muchas veces la música de una endecha de Tishá-be-Ab, o una melodía de origen turco, eran lo suficientemente extrañas como para repugnar al sensible occidental que las escuchaba, y, a la manera de los ilustradores de las grande sexploraciones del XVIII y XIX, que dibujaban negros o chinos con cara de ángel barroco, así, algunos transcriptores convertían en madrigales renancentistas o arias de ópera las melodías escuchadas.

La falta de medios técnicos tales como la grabación directa, hace que estas fuentes pasen como representaciones genuinas de la música

sefardí. La interpretación, pues, si pretende ser válida, habrá de analizar varios problemas. Aparte del que supone la selección del texto y la música que ofrezca más garantías, la mimétrica, la preparación de la voz y del instrumento deben hacerse acomodados a este tipo de canción —repito— distinta de la occidental.

Y para resolver estos problemas, se cuenta con muy pocos datos. Hasta nuestro siglo no ha sido posible recoger las voces de los intérpretes y es raro encontrar entre ellos jóvenes.

La mayoría de estos cantantes utilizan un repertorio riquísimo que recuerdan de memoria, y es fácil que interpolen los textos o confundan las melodías, o no se acuerden de algún verso bajo el nerviosismo de la entrevista. Además, los matices musicales de una canción pueden variar según su procedencia, sobre todo en la zona oriental, donde los mismos textos se llegan a cantar con diferente melodía.

El instrumento que debe acompañar en cada caso, es difícil también determinarlo. En los primeros tiempos se utilizó el laúd, y ahora, la guitarra española, aunque hemos oído cantar con piano, o acompañándose de palmas, palillos o tambores, como en «Ay, Filaretes». Se acompañaba con guzlas un romance, «alevantesh vos mi teronya», que no es otra cosa que una versión del Conde Olinos, y «La fuente de Sofía» con flauta dulce, o flautas de Pan. También, a principios de siglo se utilizaba un instrumento mixto de arpa y guitarra, tañido con púa, y también la mandolina.

En cuanto a los melismas, algunas veces son improvisaciones sobre un esquema melódico fijo, como sucede en el folklore búlgaro, y otras son preceptivos, pero pueden añadirse o reducirse, siempre respetando ciertos límites impuestos por el ritmo general. En este aspecto y en lo mimético, el canto sefardí se entronca con el flamenco, porque la expresión del sentimiento se produce siguiendo cauces parecidos. La voz monótona de los cantores entrevistados no ha sido muchas veces sino indicio del esfuerzo personal que supone recordar párrafo por párrafo un larguísimo romance que no se cantaba desde la mocedad. Quien tiene que reconstruir una trama a medida que canta, no tiene tiempo para dotarla de emoción.

Existen dos posturas interpretativas, ambas con sus aciertos y sus peligros: la reproducción literal de lo que se escuchó o leyó en partitura, estudiando al máximo sus características melódicas y sin alterar una sola nota, y pronunciando ortodoxamente la fonética del texto, como proponen los investigadores, si se quiere lograr una garantía de autenticidad, al mismo tiempo que una voz bien templada reconstruye con belleza. Pero la excesiva rigidez a la que esta

postura suele conducir, hace caer en la frialdad de las cosas copiadas, o en la imitación que toma por elementos lo que en realidad son defectos del cantante, sin atreverse a corregirlos, como la voz temblorosa o el ritmo arrastrado que se interpreta con melismas o alargamientos forzados.

La segunda postura es la interpretación ideal de la canción, según había de ser cantada en su tiempo, sin irregularidades, y con una buena voz.

Así es más fácil que guste al profano, pero, si para lograr esto se desfigura la canción, y esta pierde su carácter, carece por completo de sentido ese intento de aproximación.

En el campo de la música joven se han utilizado temas sefardíes, logrando que entre su público sea popular. En España podíamos citar, entre otros a «Nuestro pequeño mundo», al menos conocido grupo «Aires populares», y a Joaquín Díaz, muy sobrio en sus interpretaciones, y con una gran experiencia de investigación y recopilación directa entre los sefardíes. También recordamos el grupo «Parvanim» en Israel, y la cantante Dina Roth, en Argentina.

En cuanto al acercamiento al público de las salas de conciertos y de los *lieder*, no bastan las esporádicas inclusiones en el programa de un par de canciones sefardíes. Es necesario especializarse en ello, como hace Sofía Noel, quien combina el trabajo de investigación o recopilación con sus propias versiones de lo reunido. En su disco «Cantos de amor sefardíes», presenta una selección de las bellas colecciones de Alberto Hemsi, nacido en Turquía, que armonizó sus hallazgos al piano, mereciendo el aplauso de personas como Collet y José Subirá. I. Levy, el p. Donostia y A, Larrea, especialista este en la zona norteafricana, son los recopiladores del resto.

Se encuentran en este disco canciones tales como el romance de Andarleto, muy popular, que aquí adopta el nombre de «Angelino»; «Noches buenas», que es, en realidad, el principio del romance de «Melisede» o «Melisenda». «Delgadina», aquí en versión reducida, con diversas variantes se conoce dentro y fuera de la península. Y, asimismo «Nanni nanni» no es otro que «Horicas de la tarde», versión sefardí de «Me casó mi madre». Entre las canciones amorosas presentadas, destacaremos «Avridme galanica» y «los bilbilicos», que son verdaderas joyas de las comunidades griegas y turcas. La primera, «Yo me levantí un lunes» y «Durme, durme» son canciones de bodas, al estilo de «Ya salió de la mar la galana», «morena me yaman»,«Estábase la galana siando el su caballo»...

Para cantar esta selección, Sofía Noel nos enlaza con la tradición Azkenazita-yassidita de interpretación emocional del tema. Su voz de

gran escuela permite superar sin dificultad cualquier traba técnica, pero, precisamente, la canción sefardí suele ser sobria, y, a veces, es necesario sacrificar el lucimiento propio en aras de una mayor autenticidad. Porque los romances tienen un modo característico de decirse, y las canciones de amor deben expresar un amor contenido, no desatado, como corresponde a quien aún aguarda la consumación de su matrimonio o a un rondador enamorado.

Aunque la canción azkenazita se cargue de tintas emocionales, la judeoespañola elige otros caminos de expresión. En el folklore español la emoción se delata por una sutil y muy controlada inflexión en la voz. Apunto todo esto porque Sofía Noel realiza una labor de rescate y difusión admirable, pero no se puede cantar de la misma manera «Di mamme is gegagen» o «Reizele» que «En la mar hay una torre» o «Arboles yoran por yuvias», ya que cada estilo tiene un carácter muy definido que hay que conservar. Y esa conservación supone conjuntar el gusto artístico con lo autóctono. Hay un término medio entre la interpretación tipo madrigalista y la fogosidad de una canción que habla de rabinos milagrosos o parodia los banqueros alemanes, en yiddish.

En el caso de los repertorios sefardís, nos encontramos con que participan de diversos folklores, según la procedencia, y para cantar cada pieza hay que tener el oído y la garganta acostumbrados y adaptados previamente a sus rasgos e inflexiones.

El espectador, llevado de la mano por Sofía Noel, penetra en este sugerente mundo y cobra conciencia de que la canción sefardí existe y es bella. Y se tiende un puente de asombro ante la hermosura y exotismo revelados, aunque alguna de esas interpretaciones sea una concesión a ese espectador, quizá no acostumbrado a la extraña transformación de viejas canciones españolas, que llegan a ser impenetrables y monótonas o indigeribles al acomodado gusto occidental.

Finalmente, si tuviera que pedir algo a Sofía Noel, le pediría que simplifique un poco las excesivas florituras en la interpretación, que contenga su temperamento, para alejar todo parecido con la música operística o de salón, porque brillaría con su belleza extraordinaria, la voz de un pueblo que hace siglos abandonó un país, pero que aún sigue cantando sus canciones.—*LETIZIA ARBETETA MIRA* *(Avenida del Manzanares, 40. MADRID-11).*

BIBLIOGRAFIA

LARREA, ARCADIO: *Canciones rituales hispano-judías*, Madrid, 1954.
MENENDEZ PIDAL: *Estudios sobre el romancero*, Madrid, 1973.
MENENDEZ PIDAL, RAMON: *Catálogo del romancero judío-español*, Madrid, 1958.
ALVAR, MANUEL: *Cantos de boda judeo-españoles*, Madrid, 1971.
GARCIA MATOS: *Antología del folklore musical español*, t. I y II.
MOLHO, MICHAEL: *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*, Madrid, 1950.
CARO, ANA: *Manuscrito de canciones varias*, 1968. Sofía.
MENENDEZ PELAYO: *Antología de poetas líricos españoles*, Madrid.
Actas del simposio de estudios sefardíes, Madrid, 1970.

BREVE ESTUDIO DE DOS ROMANCES EN DOS CAPITULOS DEL *QUIJOTE*

Cuando, en el capítulo VI de la primera parte del *Quijote*, el cura y el barbero pasan revista a la biblioteca del ingenioso hidalgo, es en realidad Cervantes quien nos permite revistar sus conocimientos de literatura. Pero no sólo prosa o caballerías integran el gran arsenal cervantino de conocimientos, sino también una gran parte de la riqueza del Romancero.

Nuestra proposición de trabajo es: estudiar, sin agotarla, una de las intrusiones de este género popular en el *Quijote*, delimitar sus fuentes, analizar su tratamiento y desplegar algunos aportes críticos y bibliográficos.

Eugenio Guzmán cita en *El Quijote y los libros de Caballerías* el pasaje de Menéndez Pelayo del tomo 1 de sus *Orígenes de la novela:* «fue de este modo el *Quijote* el último de los libros de caballerías, el definitivo y perfecto, *el que concentró en un foco luminoso la materia poética difusa*, a la vez que elevando los casos de la vida familiar a la dignidad de epopeya, dio el primero y no superado modelo de la novela realista moderna».

Remontémonos, pues, a los antecedentes de esta *materia poética difusa* para comenzar a rastrear el origen de los dos romances cuya interpolación en el *Quijote* nos interesa estudiar.

Durante el Medievo —y con posterioridad a él— era frecuente la traslación y trasmisión de leyendas en forma oral, de país en país y de generación en generación. Ciertas leyendas, tradiciones y romances, cobraron gran fama y divulgación —fundamentalmente las relacionadas a la épica caballeresca—, y transmitieron así hasta nues-

tros días nombres famosos —ficticios o reales— que llegaron a nosotros atravesando una larga tradición literaria.

Tomaron distintidas dimensiones y formas en las diferentes épocas, pero siempre conservaron algo mítico que los superó, aun como personajes de las leyendas.

Importa, especialmente, recordar su superviviencia a través de los romances, género popular por excelencia hacia los siglos XV-XVI y que, anónimamente nacido del pueblo, volvía y se volcaba en él, a través de los juglares.

Respecto del género, dice José Bergua en su introducción al *Romancero español:* «Bajo el punto de vista del "Arte Poética" es el romance una composición que consta de un número indeterminado de versos octosílabos (en realidad, versos de dieciséis sílabas divididos en dos hemistiquios de ocho sílabas), de los cuales son los impares libres, y asonantes los pares. Hay romance cuyos versos tienen menos sílabas, y entonces se les llama "romancillos", y los hay también endecasílabos, que se denominaban romances mayores o heroicos. Todos ellos, sin embargo, siguen la misma asonancia.»

Así perduraron en boca del pueblo las hazañas épicas, los recuerdos líricos, los nombres y las leyendas.

Muchos géneros los tomaron *prestados* como subformas y no es raro encontrar un Romance o Cantar dentro de una obra en prosa más extensa y de temática distinta que la difunda como parte de la nueva creación.

Así, por ejemplo —y fundamentalmente—, el *Quijote* de Cervantes reúne innumerables tradiciones, romances, cantares y leyendas, algunos de los cuales detallaremos a continuación y que aparecen como parte intrínseca de los relatos y las andanzas del *Quijote.*

Del Romancero General Español, nombraremos los siguientes, habida cuenta de su procedencia originaria:

> De «Romances Caballerescos de las Crónicas Galesas»: *Amadís de Gaula* y *El Caballero del Febo.*
>
> De «Romances Caballerescos de las Crónicas Bretonas»: *Lanzarote, Tristán de Leonís,* etc.
>
> De «Romances de las Crónicas Caballerescas de Carlomagno y los Doce Pares de Francia»: *Roldán, Montesinos y Rosaflorida, Durandarte* y otros.

Refiriéndose al *Romance del cautiverio de Guarinos* dice Menéndez Pidal: «Recuérdese aquel labrador del Toboso que lo cantaba, y de cuyo canto sacó tan triste agüero Don Quijote cuando fue a ver a Dulcinea. El *Quijote* contribuyó a hacer el romance famoso en todo el mundo.»

Aquí retornaremos a nuestra inferencia básica de trabajo, o sea, concretamente, a los dos romances, cuya inclusión nos interesa analizar, y que aluden a la leyenda de Montesinos, Durandarte, Belerma y el castillo de Rocafrida, próximo al cual se hallan la fuente Fontefrida y la famosa cueva, escenario de la no menos famosa aventura del *Quijote.*

Los romances a que aludimos son: el romance octavo de la serie de Bernardo del Carpio «Muerte de Durandarte» y el «Romance de Rosaflorida» incluido en la serie de Roncesvalles y los Doce Pares.

Para facilitar la labor comparativa, los transcribiremos en su integridad.

Durandarte moribundo recomienda a Montesinos que
lleve su corazón a Belerma

¡Oh Belerma! ¡oh Belerma!
Por mí mal fuiste engendrada
que siete años te serví
sin de ti alcanzar nada;
agora que me querías
muero yo en esta batalla.
No me pesa de mi muerte
aunque temprano me llama;
mas pésame que de verte
y de servirte dejaba.
¡Oh mi primo Montesinos!
Lo que agora yo os rogaba,
que cuando yo fuere muerto
y mi ánima arrancada,
vos llevéis mi corazón
adonde Belerma estaba,
y servidla de mi parte,
como de vos yo esperaba,
y traedle mi memoria
dos veces cada semana;
y diréisle que se acuerde
cuán cara que me costaba;
y dadle todas mis tierras
las que yo señoreaba;
pues que yo a ella pierdo,
todo el bien con ella vaya.
¡Montesinos, Montesinos!
¡Mal me aqueja esta lanzada!
El brazo traigo cansado,
y la mano del espada:
traigo grandes las heridas,
mucha sangre derramada,
los extremos tengo fríos,
y el corazón me desmaya;

que ojos que nos vieron ir
nunca nos verán en Francia
Abracéisme, Montesinos,
que ya se me sale el alma.
De mis ojos ya no veo,
la lengua tengo turbada;
a vos doy todos mis cargos
en vos yo los traspasaba.
—El Señor en quien creéis
Él oiga vuestra palabra—.
Muerto yace Durandarte
al pie de una alta montaña:
llorábalo Montesinos,
que a su muerte se hallara:
quitándole está el almete,
desciñéndole el espada;
hácele la sepultura
con una pequeña daga;
sacábale el corazón,
como él se lo jurara,
para llevarlo a Belerma,
como allí se lo mandara.
Las palabras que le dice
de allá le salen del alma:
—¡Oh mi primo Durandarte!
¡Primo mío de mi alma!
¡Espada nunca vencida!
¡Esfuerzo do esfuerzo estaba!
¡Quién a vos mató, mi primo,
no sé por qué me dejara!

Montesinos y Rosaflorida

En Castilla está un castillo,
que se llama Rocafrida;
al castillo llaman Roca,
y a la fuente llaman Frida
El pie tenía de oro,
y almenas de plata fina;
entre almena y almena
está una piedra zafira;
tanto relumbra de noche
como el sol a mediodía.
Dentro estaba una doncella
que llaman Rosaflorida:
siete condes la demandan
tres duques de Lombardía;
a todos los desdeñaba,
tanta es su lozanía.
Enamoróse de Montesinos
de oídas, que no de vista

Una noche estando así,
gritos da Rosaflorida
oyérala un camarero,
que en su cámara dormía,
—¿Qué es aquesto, mi señora?
¿Qué es esto, Rosaflorida?
O tenedes mal de amores,
o estáis loca sandía.
—Ni yo tengo mal de amores,
ni estoy loca sandía
mas llevásesme estas cartas
a Francia la bien guarnida;
diéseslas a Montesinos,
la cosa que más quería;
dile que me venga a ver
para la Pascua Florida;
daréle yo este mi cuerpo,
el más lindo de Castilla,
si no es el de mi hermana
que de fuego sea ardida;
y si de mí más quisiere
yo mucho más le daría:
darle he siete castillos
los mejores de Castilla.

(Hemos escogido las versiones de José Bergua, porque si bien, poéticamente son inferiores a las de Menéndez Pidal, por la variante y la extensión se ajustan más a los detalles que incluye el texto cervantino.)

Un aporte interesante a nuestro terreno de indagación, lo constituye sin duda el ensayo que dedica Rafael Lapesa en época reciente a Góngora y Cervantes.

Particularmente nos interesa destacar la parte referente a la aventura de la cueva de Montesinos y a la luz suplementaria que arroja sobre los orígenes de dicha inclusión.

Escribe Lapesa: «Entre las invenciones tardías del Romancero caballeresco pocas fueron tan bien acogidas en el ambiente cortesano como la historia de Durandarte. Con este nombre, adaptación española del Durandal francés, era conocida al Sur del Pirineo, desde el sigo XIII, si no antes, la famosa espada de Roldán. En las gestas francesas aparece además algún personaje secundario llamado así. No sabemos qué poeta dio tal nombre al protagonista de unos amores acabados trágicamente. En los romances españoles, Durandarte, enamorado de Belerma, la sirve durante siete años sin obtener galardón alguno; y apenas logra verse correspondido, muere luchando fuera de la «dulce Francia». En su agonía ruega a su primo Monte-

sinos que le saque el corazón y se lo lleve a Belerma. En cuanto expira Durandarte, Montesinos cumple la dolorosa encomienda, y Belerma, tras un desmayo, exclama:

Mi buen señor Durandarte,
Dios perdone la tu alma,
que según queda la mía
presto te tendrá compaña.»

La novelesca invención reunía condiciones propicias para cautivar el gusto de galanes y damas en las cortes de fines del siglo XV y durante casi todo el XVI. Respondía a los convencionalismos del amor cortés y los infundía en personajes de patético destino. Durandarte encarnaba a la perfección el prototipo del enamorado sin premio ni alegría.

El envío de su corazón a Belerma traducía en hechos la simbólica *offrande du coeur* que por la misma época representaban los deliciosos tapices hoy guardados en el Museo de Cluny.»

Una cita más, nos interesa traer a colación, del ensayo de Lapesa, porque servirá de introducción a nuestro propio análisis narrativo.

«A diferencia de Góngora, Cervantes no arranca del mundo legendario a los héroes de los viejos romances. Don Quijote sueña e imagina estarlos viendo después de haber penetrado en los dominios del misterio descolgándose hasta el fondo de la cueva de Montesinos. Su narración respeta las líneas y el tono de la tradición recibida. La escena ocurre en un palacio maravilloso, donde el último deseo de Durandarte encuentra renovado cumplimiento: cuatro días por semana su corazón es llevado procesionalmente, entre llantos y alaridos, por Belerma y sus bellísimas doncellas. Aunque Montesinos sea un venerable anciano y la feminidad de Belerma no conserve ya su plenitud, el tiempo se ha detenido para ellos gracias al encantamiento de que los ha hecho objeto Merlín. Viven reviviendo el pasado invariable en que están presos. La esperanza de que Don Quijote los libre es más dudosa; cuando la apunta Montesinos, el yacente Durandarte responde: «Y quando así no sea, ... quando así no sea, ¡oh primo!, digo, paciencia y barajar.» Más sorprendente es que el hidalgo manchego no replique asumiendo la empresa, ni entonces ni cuando Montesinos vuelve a hablar de ella situándola en un futuro impreciso.

A los sueños o figuraciones de Don Quijote aflora la razón que gradualmente ha de recuperar en su ocaso. Pero no es a esto sólo, sino más todavía a la constante mutación de planos —esencia de la obra— a lo que responden los trazos realistas que se entremezclan

en el prodigioso relato: no fue daga, sino puñal buido, el arma de que se valió Montesinos para abrir el pecho de Durandarte; el corazón, como de hombre valeroso, debía de pesar más de dos libras; Montesinos le echó un poco de sal «porque no oliese mal y fuese, si no fresco, amojamado a la presencia de la señora Belerma»; la triste dama «era cejijunta y la nariz algo chata, la boca grande»; y a los labios de los paladines o de su par manchego acuden expresiones del coloquio más llano, como el «paciencia y barajar», de Durandarte, o procedentes de la germanía, como el «cepos quedos» con que Don Quijote para los pies a Montesinos cuando éste se había atrevido a comparar la hermosura de Belerma con la de Dulcinea del Toboso. La aventura de la cueva de Montesinos, como toda la genial novela de que forma parte, deja a salvo la tensión heroica, aunque la muestre a cada paso con biseles y facetas de comicidad.»

Los capítulos XXII y XXIII de la segunda parte del Quijote, relatan la imperecedera aventura que de inmediato detallaremos.

En el primero de ambos capítulos se relata de cómo Don Quijote, Sancho y el primo del licenciado parten, luego de los festejos en lo de Basilio, en dirección a la cueva de Montesinos, ubicada sobre el Guadiana y próxima a las lagunas de Ruidera «famosas asimismo en toda la Mancha».

Esta construcción del relato es acertada, dado que cierra una parte completa del mismo (la exterior a la leyenda y a la parte fantástica) en el capítulo XXII, y en el siguiente, como relato independiente en sí, se relata el descenso a la cueva de Montesinos.

La citada construcción revela una inquietud técnica poco común, y sin duda quizá única en la época cervantina. El primer relato, como apuntáramos, cierra totalmente la parte exterior de la aventura, pero de manera tal, que no permite posteriormente al lector decidir rápidamente cuál es el límite exacto entre realidad y ficción (considerando como realidad a la ficción narrativa y como ficción a la leyenda o aventura de Don Quijote, propiamente dicha). Nos referimos concretamente al hecho de que Don Quijote sube profundamente dormido, así como también, al inútil descenso de excesivos metros de soga, siendo luego tema de la discusión entre la hora transcurrida (según Sancho y el primo) y los tres días completos que alega Don Quijote.

Esta disparidad interpretativa, hace que el lector se mueva permanentemente dentro del mundo de ficción propuesto por el narrador y asimile más fuertemente cuanto en él se incluye.

Con respecto al relato mismo de Don Quijote, contenido en el capítulo XXIII, conviene recordar que antes de desplegarlo, Cervantes nos relata nuevamente el estado de sopor de Don Quijote, el profun-

do sueño del que despierta *antes* de la aventura, y se palpa y golpea para acreditar que «efectivamente está despierto».

En el inicio mismo de su narración, asistimos a un despliegue de las ya citadas leyendas y temas en forma detenidamente elaborada. No cabe duda que la rica descripción del castillo o alcázar, corresponde parcialmente al descrito en el romance de Rosaflorida. Inmediatamente, Montesinos, que será su principal interlocutor a través de todo el relato, le refiere, en primera persona y con propia voz, la leyenda por todos conocida y cuyo respectivo romance ya citáramos.

Cervantes, genialmente acaso, pone en boca de Montesinos la dilucidación de un ficticio pero improbable problema o duda: si fue con puñal o con daga que extrajo el corazón de su primo Durandarte para llevarlo a la señora Belerma. Obtenida la respuesta, Cervantes cita textualmente una variedad de la letra del romance mismo, poniéndolo en boca de Durandarte. Acto seguido se mencionan toda una serie de nombres y leyendas famosas del medioevo, así Merlín, así los héroes de Roncesvalles así —y probablemente sea el más destacable de los citados— la correspondencia entre el bautismo de lugares o accidentes geográficos españoles con nombres de las leyendas populares. El relato acerca de las lagunas de Ruidera, el río Guadiana y su correspondencia con personajes de leyenda y descripciones geográficas, determina una de las más hermosas presentaciones literarias de un tema tradicional. La relación entre Don Quijote y Montesinos, de igual a igual, tiende a poner a ambos en la misma categoría, reduciendo aún más, la sutil separación entre ficción narrativa y leyenda tradicional, en la obra cervantina.

La descripción realista de Belerma, objetiva —dado que en el momento narrativo, Don Quijote no sabe aún de quién se trata— dentro de la estructura del relato, resulta ser un gran momento literario por las derivaciones que ello tomará:

a) Belerma, la ya mítica, la de leyenda, está muy por debajo de la sin par Dulcinea del Toboso.

b) Montesinos, luego del desliz cometido en la apreciación de la belleza de la señora Dulcinea, pide perdón a Don Quijote, dando a entrever que éste es la persona más importante de ambos.

c) Permite a Sancho hacer unos jugosísimos comentarios acerca de la frecuente actitud agresiva de Don Quijote.

d) Finalmente pone en una misma altura mítica a los personajes cervantinos con los de la tradición popular.

Se produce luego un nuevo choque entre la diferencia de apreciación sobre el tiempo narrativo real (Sancho y el primo) y el de Don

Quijote. Más extraña y dudosa será la aventura a ojos del lector cuanto que extraña es la diferencia de tiempo tan apreciable. Sancho alega, naturalmente, no creer una sola palabra, en tanto que el primo advierte que es imposible en tan poco tiempo inventar un cúmulo tan grande de mentiras. Esto nos retrotrae nuevamente a la ficción primaria del relato.

Nuevos encuentros con personajes de las leyendas populares y con la sin par Dulcinea, quien no responderá palabra, se suceden y otra vez ingresamos en el torbellino original. Finalmente el préstamo del dinero que, al recordarle Don Quijote a Sancho la procedencia de aquellas monedas, no pretende sino dar absoluta credibilidad y verismo a todo el maravilloso episodio contado.—*SAMUEL GORDON (Pob 7668. JERUSALEM. Israel).*

BIBLIOGRAFIA

RAFAEL LAPESA: *De la Edad Media a nuestros días; Estudios de historia literaria;* Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1967.
EUGENIO GUZMAN: *El «Quijote» y los libros de Caballerías;* Editorial Maucci, Barcelona.
JOSE ECHEVERRIA: *El «Quijote» como figura de la vida humana;* Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1965.
RAMON MENENDEZ PIDAL: *Flor nueva de romances viejos;* Editorial Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires, 1963.
JOSE BERGUA: *Romancero español:* Ediciones Ibéricas, Madrid.
JOSE MARIA DE COSSIO: *Romances de tradición oral;* Editorial Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires, 1947.
ARMANDO D. PIROTTO: *Silva de varios romances,* Jerónimo Sureda, Editor, Montevideo 1935.
(Las compilaciones comprendidas en los dos últimos textos citados, contienen variedades muy peculiares de los romances estudiados y son particularmente iluminadoras con respecto a datos poco conocidos sobre Montesinos —origen del nombre— o Fontefrida.)

Sección bibliográfica

LA *REVISTA DE OCCIDENTE* Y SU CIRCUNSTANCIA

Nuestra cultura contemporánea ha asistido a la creación sucesiva de una serie de revistas que trataron, con todos los medios a su alcance (y habitualmente éstos han sido bien escasos), de crear una actividad continuada y coherente, y sobre todo eficaz, al servicio de unas determinadas actitudes. La revista cultural ha sido un órgano necesario, un instrumento de valor inapreciable, pero siempre ha vivido una existencia precaria, intermitente, cuando no efímera. Escasísimas son las revistas que llegaron a superar no ya las dificultades exteriores, sino su propia e intrínseca capacidad fagocitaria y se han disuelto inesperadamente, o porque los postulados optimistas y eufóricos que dieron lugar a su aparción declinaron abiertamente. La operatividad de las revistas ha sido, pues, muy relativa. Yo me atrevería a decir que han sido más características y sintomáticas que eficaces y duraderas. Han sido expresión evidente de las ilusiones y desencantos de una cultura en una época crítica y desencantada.

Pero hay más. En España siempre se han mirado con recelo estas publicaciones; o con miedo, o con desprecio; siempre se han tenido por órganos de expresión de actitudes cerradas, cuando no herméticas, de grupos determinados y específicamente definidos, de concepciones ideológicas muy precisas... Bien es verdad que la inevitable atomización de la cultura ha condicionado una diferente razón de ser de estas revistas, para dar paso a otro tipo de publicaciones, mucho más abiertas y cuyo sentido no se sometía de forma tan rigurosa a directrices fijas y estrictas. Y ello mismo ha propiciado la pérdida de personalidad y representatividad por parte de estas publicaciones.

La «Revista de Occidente» y la formación de minorías (1) es una tesis doctoral presentada en la Sorbone, hace muy poco tiempo, por la profesora Evelyne López Campillo; una tesis doctoral que, huera de toda aridez (a pesar de la necesaria acumulación de datos, bibliogra-

(1) Evelyne López Campillo: *La «Revista de Occidente» y la formación de minorías*. Ed. Taurus. Madrid, 1973, 319 pp.

fía y apéndices informativos) nos pone en contacto con la gestación de la —sin duda— más interesante de las revistas culturales españolas, y la más trascendente e influyente. La autora rastrea los orígenes, la historia y el contenido del primer período de la *Revista*, cuyo objetivo primordial fue dar enjundia científica y rigor indiscutible a una cultura española que se debatía, aun entonces, en un ambiente decimonónico, provinciano, refugiada en las tertulias de café o de club; darle este nuevo sentido «con un enfoque de modernidad, con un afán de especialización que ofrece la impresión de que se trataba del advenimiento de una nueva etapa cultural», como anota en el prólogo Jean Bécarud.

«Sin precisar fechas, pero señalando esquemáticamente la II Guerra Mundial como frontera, puede decirse que la actividad intelectual ha pasado de un mundo que se definía como *cultura* a un mundo que se define como *saber*, como *ciencia*. El mundo de la *Revista de Occidente* es todavía el de la *cultura*, pero ya está pasando a ser el de las *ciencias humanas*, y esto constituye una de las razones del interés actual de esta revista», escribe la autora del libro. Nosotros debemos añadir que en ello reside también su originalidad, su peculiaridad más significativa y mantenida. Obsérvese cómo la profesora López Campillo trata de precisar el contorno histórico en que la revista vió la luz, y empezó a vivir su primera singladura. Y es que su trabajo no se limita al estudio temático de la publicación, ni siquiera a la nómina de colaboradores o a su historia editorial, sino que trata de ubicar toda esa experiencia en la concreta circunstancia histórica en que se produce. El problema del arte y la cultura contemporáneos, de las vanguardias; el ambiente de la preguerra y el consiguiente cisma que el final de la II Guerra Mundial y de la guerra civil española produce... Precisamente, en este orden de cosas, es muy significativa la alusión que se hace en este libro a una generación de escritores que se olvidaron, de buenas a primeras, sepultados por el confusionismo de la guerra, y por las urgencias de la inmediata posguerra (Francisco Ayala, Corpus Barga, Rosa Chacel, Antonio Espina...), y que ahora tratan de ser recuperados. Escritores todos ellos que tuvieron cauce y marco adecuado para la expresión de sus temas y formas en la *Revista*. Como sintomático es también que la publicación pusiese especial énfasis en el tratamiento de temas tan poco habituales entonces como eran los de psicología y sociología, de antropología o de política...

La *Revista de Occidente*, pues, no surge a la vida pública de modo caprichoso (aunque, como afirma la autora del libro, Ortega «fundó esta revista para fomentar lectores que tuvieran *su* cultura, para

crear una atmósfera cultural en la que él pudiera ser leído, discutido y apreciado por sus iguales»), sino que responde a una actitud definida, que es la consecuencia de un proceso en el que se integran ampliamente la acción cultural, política y experimental. Por eso, Evelyne López Campillo no se limita a ese recuento minucioso de temas, colaboradores y peripecias, sino que apunta ciertos y determinados juicios, algunas opiniones y comentarios ante las más notables actitudes que toma la revista, pero haciendo gala siempre de una objetividad y de un rigor fuera de toda duda. Es tratado y comentado el tema de la polémica aún viva de la poesía entre la pureza y el testimonio; el de la valoración de esa generación de prosistas olvidados, y ya en parte rescatados; el tema de la escasa preocupación teatral, y extraña publicación de esos textos que la revista acoge.

El libro que ahora comentamos tiene, por encima de toda otra consideración (y hasta aquí sólo he tratado de apuntar alguna de las líneas seguidas en el trabajo), un documento que nos demuestra implícitamente cómo la *Revista de Occidente* tuvo el gran acierto de ofrecer una visión universalista y amplia de la cultura, en medio de un ambiente cultural como era el español, refugiado en los estrechos límites casticistas, producto de la introversión a que lo obligara el enfrentamiento con una problemática histórica tan peculiar, individual e íntima, cual fue la de 1898.

La *Revista de Occidente* y su circunstancia (y éste es el título de la primera parte del libro comentado), considerados siempre como producto elitista (por mor, quizá, de ese apasionado recelo del que ya he hablado), «contribuyó a acentuar, en la formación de las minorías españolas, la tendencia a la reflexión, la contemplación y la comprensión, volviéndose así cada vez menos aptas, como lo demostró la Historia, a pasar de la categoría de minorías del pensamiento a la de minorías de la organización o de la política». Quizá esta opinión sea acertada. Pero ello no impide que tengamos que considerar hoy a la *Revista de Occidente* como la contribución más estimable (y la continuidad de su vida pública es ejemplo más que suficiente) a la clarividencia del pensamiento español, al rigor del enfrentamiento con los problemas culturales de una parcela, más amplia o más reducida (y el grave escollo es siempre la difusión limitada de estas publicaciones), del pensamiento español de los últimos cincuenta años. Lo cual no va en detrimento —eso pienso yo— de la capacidad organizativa y política de esas minorías, como a cada paso se alude en este libro, sino todo lo contrario.

☆

Quisiera anotar que el libro recoge una serie de documentos y testimonios que no sólo contribuyen a comprender con plenitud la andadura de las revistas, sino el propio período histórico en el que se inscribe este trabajo. Cito, por su oportunidad, la conocida carta de Jorge Guillén a Fernando Vela, fechada el Viernes Santo de 1926, o la octavilla surrealista de mayo de 1931 sobre el incendio de conventos en España, o las cartas que con motivo del Centenario de Góngora se cruzaron Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti y Gerardo Diego. También son ayuda inestimable los apéndices sobre la editorial de la Revista de Occidente, el índice de colaboradores y la nutrida bibliografía que completan este trabajo que ya va a ser imprescindible dentro de los estudios de la cultura española de este siglo.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (Nava y Toscana, 16. LA LAGUNA, Tenerife.)*

TRES LIBROS SOBRE CINE

Raymond Durgnat: *Luis Buñuel.* Colección Arte, Serie cine, Editorial Fundamentos, Madrid, 1973. 219 pp.

Contrariamente a los otros dos libros publicados en castellano sobre Luis Buñuel —*Luis Buñuel, biografía crítica* de J. F. Aranda (1) y *Buñuel (cine e ideología)* de Manuel Alcalá (2)— que se limitan a ser biografías, en el primer caso aportando una gran cantidad de documentación inédita y en el segundo tratando de redimirle de sus posibles pecados, Raymond Durgnat tras señalar, en el primer capítulo, unos mínimos datos biográficos pasa a hacer un análisis de las características generales de su obra para centrarse, en los capítulos sucesivos, en el análisis, película por película, de toda su producción cinematográfica, a excepción de *La hija del engaño* (1951) y *Una mujer sin amor* (1951), al no haberlas visto por no haberse exhibido en Inglaterra, *Gran casino* (1947) y *El gran calavera* (1949).

Mientras J. F. Aranda y Manuel Alcalá, principalmente el segundo, trazan una biografía apoyada en datos, en el caso del segundo extraídos de la obra del primero y de conversaciones personales con el biografiado, vistos a la luz del mito creado en torno a la figura y

(1) Véase nota bibliográfica sobre esta obra en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 247 páginas 257 a 260.

(2) Véase nota bibliográfica sobre esta obra en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 276 páginas 620 a 624.

a la obra de Buñuel sin tener, en la mayoría de los casos, un conocimiento directo de sus películas, Raymond Durgnat, crítico de la conocida revista inglesa *Films and Filming,* se dedica a analizar, con una característica mentalidad anglosajona, un tanto deslumbrada por el surrealismo de *Un chien andalou* (1928) y *L'age d'or* (1930), sus películas, a excepción de las señaladas y *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), aplicando unos conceptos freudianos que, en algunas ocasiones, resultan excesivamente elementales.

Si en lugar de ser así las cosas J. F. Aranda hubiese podido ver la totalidad de la producción cinematrográfica de Luis Buñuel, describirla título por título y llegar a extraer unas amplias conclusiones finales y Raymond Durgnat tener acceso a la más amplia documentación sobre su vida, el resultado de sus respectivas obras hubiese sido mucho mejor, pues mientras J. F. Aranda hubiese expuesto el auténtico sentido del amor y la violencia que encierran cada una de sus producciones, Raymond Durgnat hubiera expuesto de una forma metódica, seguramente menos apasionada e influenciada por su mito, los datos de una biografía más justa.

Por lo tanto, el mayor pecado de la obra de Durgnat, que tampoco puede ser valorada en su justa medida en cuanto nos llega a través de una traducción apresurada y, en múltiples ocasiones, carente de sentido, es su categoría de anglosajón, su tratar de racionalizar e intentar explicar lo inexplicable —el análisis de *Tristana* (1969), por ejemplo, es completamente desproporcionado—, aunque hay que reconocer que le guía un propósito esclarecedor que, unido a la veracidad de los datos obtenidos por la visión directa de cada película, hace que, en muchas ocasiones, sus críticas sean de una gran eficacia.

Es, por lo tanto, esta obra, que se completa con una cuidada filmografía, una cuantas fotografías y una bibliografía mínima, la mejor que existe en castellano sobre Luis Buñuel, complemento en alguna medida de la de J. F. Aranda, lo que no significa, desgraciadamente, que sea imprescindible para el acercamiento a una de las más grandes personalidades de la historia del cine.—*A. M. T.*

Jerry Lewis: *El oficio de cineasta,* breve biblioteca de respuesta, Barral editores, Barcelona, 1973, 196 pp.

Después de haber protagonizado dieciséis películas en compañía de Dean Martin y siete en solicitario, varias de éstas producidas por él, Jerry Lewis, el mejor y más conocido cómico actual, se lanza a la dirección cinematográfica con *The Bellboy (El botones,* 1960) y duran-

te la década de los sesenta dirige diez películas, entre las que destacan *The ladie's man (El terror de las chicas,* 1961), *The nutty professor (El profesor chiflado,* 1963) y *Three on a couch (Tres en un sofá,* 1966), que también escribe y produce, sin dejar de interpretar. Al final de este período la University of Southern California le contrata como profesor para dar un curso de cinematografía y, poco después, la editorial Random House le pide que escriba un libro recopilando su trabajo con los universitarios.

El resultado de estos hechos es *The total film-maker,* un libro constituido por la reproducción de sus clases grabadas en cintas magnetofónicas, transcritas y ordenadas, donde explica, dividido en tres partes, las dos primeras, «La producción» y «La posproducción», dedicadas a comentar las diversas etapas que debe atravesar un productor-guionista-director, desde la financiación hasta el estreno, para realizar su obra, y la tercera, «La comedia», centrada en la exposición de sus teorías sobre las formas de hacer películas cómicas, lo que ha aprendido durante sus años de trabajo en la profesión. Pero la versión castellana, bajo el título *El oficio de cineasta,* a cargo de Esdras Parra, pierde una gran parte del interés del original dada, en primer lugar, la falta de conocimientos técnicos del traductor, que le hacen, en repetidas ocasiones, escribir considerables disparates, y, a continuación, la torpeza de su estilo, que supone una constante barrera para que el lector se acerque a la gracia del original.

Si resulta imposible negar la calidad de Jerry Lewis como actor cómico, pues para ello tan sólo es necesario recordar algunas de sus actuaciones, como por ejemplo: *You're never to young (Un fresco en apuros,* Norman Taurong, 1955), *Hollywood or bust (Loco por Anita,* Frank Tashlin, 1956) y *Roch-a-bye Baby (Yo soy el padre y la madre,* Frank Tashlin, 1958), en cuanto realizador hay que criticar en su trabajo lo fragmentado de la narración, que generalmente se reduce a una serie de situaciones cómicas sobre un tema común, principalmente en sus primeras películas, y el querer seguir, en las últimas, los pasos de su admirado Charles Chaplin, lo que le ha llevado, sucesivamente, a realizar *One more time* (1969), en la cual, como hizo Chaplin en *A woman of Paris (Una mujer de París,* 1923), no actúa, y *Which way to the front? (¿Donde está el frente?,* 1970), parodia sobre el nazismo e Hitler con muchos puntos de contacto con *The great dictator* (Charles Chaplin, 1940), y a intentar hacer una película en Europa, que, por dificultades económicas, le ha mantenido inactivo durante los últimos años.

El oficio de cineasta está constituido por una serie de consideraciones, más o menos interesantes, más o menos divertidas, sobre

su experiencia personal como productor-guionista-director durante estos años, que resultan atractivas en cuanto están relacionadas con su trabajo, pero que son completamente inoperantes en cuanto pretende transformarlas en consejos para sus alumnos, pues, en el mejor de los casos, sólo podrían ser útiles para actores cómicos mundialmente conocidos que trabajen en Hollywood con elevados presupuestos.

Lo más curioso del libro son, sin duda, las opiniones de Lewis (que aunque no sea un extraordinario realizador se le debe considerar entre los más interesantes que actualmente trabajan en Norteamérica) sobre sus colegas, tanto en el terreno de los cómicos (mientras no deja de alabar a Chaplin y, en menor escala, a Stan Laurel y Oliver Hardy ni siquiera cita el más grande de todos: Buster Keaton) como en el de los realizadores (en la misma página que ataca a Alfred Hitchcock defiende a George Stevens, Fred Zinnemann y William Wyler, los más momificados directores de su generación), pero en todo ello se debe ver, principalmente, el oculto trauma del oscuro cómico que, tras largos años de trabajo, consigue un reconocimiento y una aceptación con los que siempre había soñado pero que nunca había esperado alcanzar.—*A. M. T.*

J. A. MOLINA FOIX: *Horrorscope, mitos básicos del cine de terror,* Nostromo, Madrid, 1974, vol. I, 253 pp.; vol II, 245 pp.

La progresiva elevación del número de libros publicados anualmente en nuestro país sobre temas cinematográficos, como consecuencia directa de la existencia de un público cada vez más seriamente interesado por el fenómeno cinematográfico, significa no que los editores quieran cubrir las necesidades de este nuevo sino que la edición de libros dedicados al análisis de los aspectos concernientes al cine es un buen negocio pues, salvo casos muy concretos, la publicación de este tipo de libros cuenta con dos graves inconvenientes: el absoluto desconocimiento que la casi totalidad de los editores tienen sobre el cine y su completa falta de imaginación. Esto lleva a que editoriales, en otro campos excelentes, se limiten a incluir en sus catálogos traducciones, por lo general confiadas a personas que carecen de los más elementales conocimientos de la materia, de obras relacionadas con el cine en función del nombre de su autor, pero no como ensayista sino como director. Este es el caso, por tomar únicamente dos ejemplos, de la casi totalidad de los libros sobre temas cinematográficos publicados por Alianza Editorial en su colección «El libro de bolsillo», con sus traducciones de guiones de películas realizadas por

directores de moda —Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Alexander Kluge, Jean-Luc Godard— sin ningún tipo de prólogos, introducciones o apéndices, y de Barral Editores, que entre sus muy bien nutridos catálogos destacan negativamente *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard,* obra de gran interés, pero arbitrariamente reducida a un tercio de su longitud original, y *El oficio de cineasta,* espantosa traducción de unos muy triviales cursos de cine dados por Jerry Lewis.

Debido a esto resulta aún más interesante la publicación por Nostromo, una excelente editorial de reciente creación, de uno de los más originales libros que sobre tema cinematográfico se haya publicado en el país, pues aunque su título *Horrorscope,* especialmente desafortunado, y la excesiva truculencia de su portada, donde se describe la transformación del Dr. Jekyll en Mr. Hyde, puedan hacer pensar que se trata de una de tantas antologías sobre cuentos de horror, el nombre de su autor, J. A. Molina Foix, uno de los mejores y más conocidos especialistas del género, garantiza el contenido de los volúmenes y explica el acierto de la obra. Tras un prólogo, demasiado breve, donde Molina Foix expone las principales tendencias de la literatura fantástica y el cine de terror, así como éste se ha nutrido de aquélla, se extiende una minuciosa antología de doce cuentos y dos fragmentos de dos novelas de trece autores que han servido de punto de partida para la realización de algunas de las más interesantes películas del género, incluyendo una completa ficha técnica de éstas y una breve introducción donde se precisan algunas de las características de la película y se da noticia sobre el autor del relato y el realizador de la obra cinematográfica.

La selección de cuentos, entre los que destacan *Lote número 249* de Arthur Conan Doyle, *El ladrón de cadáveres* de Robert Louis Stevenson, *La bella y la bestia* de Lerpince de Beaumont y *La más peligrosa de las cazas* de Richard Connell, así como el fragmento de *Mandrágora* de Achim von Arnim, también incluye *Feathertop* de Nathaniel Hawthorne, *Espuelas* de Tod Robbins, *La bestia con cinco dedos* de William F. Harvey, *El maleficio de los runas* de M. R. James, *La mosca* de George Langelaan, *El viyi* de Nikolay Gogol y *Kawaidan* de Lafcadio Hearn, así como un fragmento de *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift. La obra se cierra con un largo catálogo de los *Principales mitos básicos del cine de terror y sus orígenes literarios,* agrupados por temas y dividido en cinco grandes apartados, «Monstruos humanos», «Bestias», «Autonomía de partes anatómicas separadas del cuerpo humano», «Satanismo» y «Miscelánea», subdividido en un buen número de apartados, y una amplia y útil bibliografía que incluye libros, estudios

y artículos sueltos, revistas especializadas y números especiales de revistas.

Frente al muy escaso interés que ofrece la publicación de un guión cinematográfico, en la medida en que, aunque el realizador de la película lo haya seguido fielmente, ninguna o muy poca relación tiene con la película a que dio lugar y que carecen, salvo contadísimas excepciones, de un valor por sí mismos, que se podría reducir a servir de recordatorio de unas imágenes mucho más difícilmente accesibles en un momento determinado que un libro, la antología de cuentos fantásticos realizada por J. A. Molina Foix tiene la ventaja, en primer lugar, del valor literario de cada cuento y, después, de contener la suficiente información sobre el tema para llegar a perder el tono de dispersión que caracteriza a cualquier antología y, por último, de poder comparar cada cuento con la película a que dieron lugar.— *AUGUSTO M. TORRES (Larra, 1. MADRID-4.)*

JOSEP LL. BLASCO: *Lenguaje, filosofía y conocimiento,* Ediciones Ariel, Barcelona, 1973, 217 pp.

El libro de J. Ll. Blasco es una sólida obra sobre la filosofía analítica del lenguaje ordinario. Ofrece una amplia información sobre autores y doctrinas de esta corriente de la filosofía inglesa y tiene el mérito poco común de saber organizar en un sistema coherente la discusión de problemas y la exposición y crítica de cada una de las teorías de que se ocupa, centrándose en tres grandes apartados: el problema del significado, la teoría del lenguaje y el concepto de filosofía. Además de estos méritos expositivos, el libro presenta una característica interesante por cuanto puede suponer un índice de los caminos que habrá de seguir en España (al menos en Valencia) esta forma de entender la filosofía. Se trata de la resuelta decisión con que el autor se entrega a completar con aportaciones propias, (casi siempre hermenéuticas y referidas a las obras y las teorías del segundo Wittgenstein), y a criticar cuando lo considera necesario, el cuadro de teorías y posibilidades de la filosofía analítica.

En términos generales la posición de Blasco en el seno de la filosofía analítica del lenguaje ordinario podría resumirse así: entre la escuela de Cambridge (el análisis como estricta terapéutica del lenguaje) y la de Oxford (abierta al constructivismo filosófico), el autor se inclina por esta última y dentro de ella por las posiciones más avanzadas (Strawson), reivindicando por una parte la base de

estas posiciones en la propia obra de Wittgenstein y exigiendo, por otra, llevar el constructivismo hasta sus últimas consecuencias, es decir, en mi opinión, hasta un extremo en que ya casi no se reconocerá el carácter analítico de tal filosofía.

Con respecto a la teoría del significado comparte Blasco y justifica ampliamente el énfasis puesto por los analíticos y el segundo Wittgenstein en el *uso* del lenguaje, es decir en el carácter pragmático del significado. Según esta interpretación no tiene sentido preguntarse por el significado en general, ya que el significado es algo que, como tal, no existe. Lo único que podemos decir es que conocemos el significado de un término cuando sabemos usarlo. De ahí que sea necesario preguntarse por el uso de los términos, no por su significado. De esta manera se evitan los compromisos ontológicos que conllevan las posiciones semánticas clásicas (Frege, Russell) al tiempo que se deja el camino abierto para comprender la extraordinaria variedad de nuestro lenguaje en el que el uso enunciativo no constituye sino una pequeña parte.

Un análisis del lenguaje planteado en esta perspectiva pragmática conduce naturalmente a una teoría del lenguaje, a una gramática filosófica, cuya tarea habrá de ser la descripción de las *reglas* del lenguaje. Blasco añade aquí la idea de que para que esta empresa tenga sentido tales reglas han de entenderse como de carácter *a priori* y válidas para todo lenguaje posible, insistiendo en que esta concepción no es del todo ajena a la obra del segundo Wittgenstein. De esta forma la filosofía lingüística de Blasco enlaza con la lingüística científica actual de la escuela de Chomsky.

Finalmente, por lo que respecta a las tareas y métodos de la filosofía, el autor recoge tanto la concepción de la filosofía como terapéutica (pero en sentido conceptual, no «psicoanalítico» al estilo de Wisdon) como la necesidad de una empresa genealizadora, una búsqueda y descripción sistemática de las categorías que regulan el lenguaje y el pensamiento humanos. Esta postura supone, pues, la reivindicación de la posibilidad de una metafísica cuando menos descriptiva, al estilo de Strawson.

Tales son, en resumen, los puntos principales que toca Blasco en su libro. Se podría decir que su postura es extremadamente heterodoxa en comparación con la mayoría de los filósofos analíticos del lenguaje ordinario. De ahí su insistencia en apurar hasta el fondo la obra de Wittgenstein —una especie de autoridad universalmente reconocida en cuestiones de análisis del lenguaje— para mostrar hasta qué punto las posiciones del autor son compatibles con una cuidadosa interpretación de las teorías de aquél.

Finalmente para comprender el alcance de la obra de Blasco y su coincidencia de fondo con la filosofía analítica, quizá sea interesante decir ahora algo sobre aquellos presupuestos de tal filosofía que el autor de esta obra no problematiza. En mi opinión se trata ante todo de la concepción de que la tarea fundamental, si no la única, de la filosofía sea el análisis del lenguaje ordinario. Esta concepción supone dos cosas: en primer lugar que la filosofía no es especulación o conocimiento de la realidad, sino análisis del lenguaje. Blasco se encarga de recordarnos al comienzo de su libro cómo las primeras posiciones de los padres del análisis (Moore y Russell) deben entenderse como una reacción ante los excesos especulativos de los neohegelianos ingleses. Este sello antiespeculativo y crítico sigue hoy caracterizando a los filósofos analíticos y es compartido plenamente por el autor de esta obra. Sin embargo en ella, ya lo hemos visto, se hace especial hincapié en el objetivo último constructivo de tal filosofía. Hasta el punto de que al final del libro Blasco se pregunta sintomáticamente: «¿Vuelve con ello la filosofía a montarse sobre una ciencia determinada, la lingüística, trascendiendo su ámbito empírico, como otras veces lo ha hecho con la psicología? Es posible que sea así —contesta él mismo, y con ello termina su obra— pero en todo caso se trata de una nueva aventura que corre la filosofía cuando trata de caminar al ritmo de la aventura cultural de la Humanidad» (p. 204). Ahora bien, parece que, llevado hasta estos extremos, el análisis pierde ese recelo crítico antiespeculativo que le fue característico y que sin duda ha limitado mucho sus posibilidades filosóficas. Ello nos parece sin embargo completamente justo. Pero para lo que ya no vemos razones tan convincentes es para seguir manteniendo esta última limitación que consiste en restringir la actividad filosófica al campo del lenguaje. Al fin y al cabo el lenguaje es considerado ya aquí como una realidad objetiva más, lo mismo que la praxis humana, pongamos por caso, la religión o la realidad natural. En este caso en la lógica de la concepción filosófica de Blasco debería entrar también la posibilidad de una filosofía de la praxis, etc. Es posible que el autor acepte estas sugerencias, ya que reconoce que «el concepto de filosofía desde el que operan los filósofos del lenguaje ordinario no es el *único concepto posible de filosofía*» (p. 200). Unicamente habría que añadir que el concepto de filosofía analítica con el que opera Blasco no sólo no es el único posible, sino que además es compatible y articulable con otras concepciones. Si es así, en la filosofía de Blasco no quedaría del primitivo *pathos* de la filosofía analítica sino la cautela crítica y el recelo ante los posibles enredos del lenguaje a la hora de hacer una filosofía constructiva.

El otro punto compartido por Blasco con los filósofos analíticos de que se ocupa en esta obra es el que se refiere al interés exclusivo de tal filosofía no sólo por el lenguaje en general sino concretamente por eso que llaman «lenguaje ordinario». Volviendo otra vez a los orígenes podemos decir que la reacción analítica frente a los excesos especulativos adoptó dos formas: la reivindicación del sentido común (Moore) y la reivindicación de la ciencia (Russell). Los filósofos analíticos del lenguaje ordinario, con todas las diferencias de matices que se quieran, son en el fondo continuadores de Moore. Pero en la actualidad y sobre todo desde la posición abierta y decididamente constructivista de Blasco cabe preguntarse si esta restricción de la filosofía al lenguaje ordinario no corre el riesgo de ser extremadamente empobrecedora. En primer lugar porque las propias ventajas del carácter público y establecido que presenta tal lenguaje pueden muy bien transformarse en inconvenientes a la hora de llevar a cabo una reflexión crítica sobre las categorías de nuestro pensamiento y nuestro lenguaje. En segundo lugar porque esta restricccíón al lenguaje ordinario no puede tener sobre la construcción filosófica otro efecto que el de inhibición de sus posibilidades creadoras.

Para terminar diremos que un libro como el que comentamos habrá de permitir a muchos filósofos no análiticos un replanteamiento de las perspectivas que abre y de los valores que tiene esta forma de entender la filosofía. Personalmente creo que, aprovechando hasta sus últimas consecuencias las ideas de Blasco, podría llegarse a una formulación como la siguiente: en la filosofía el análisis del lenguaje (ordinario y científico) es un momento metodológicamente necesario; sus logros más importantes pueden ser la clarificación de nuestro lenguaje y la precisión provisional de las categorías con las que entendemos la realidad; pero el objetivo último debe seguir siendo la comprensión de la realidad, la construcción, si se quiere, de una ontología creadora, autorizada, entre otras cosas, no solo para describir y organizar el lenguaje, sino para subvertirlo.—*MIGUEL A. QUINTANILLA (Universidad de Salamanca, Avda. de Mirat, 4. SALAMANCA.)*

SOBRE UNA EDICION DE FRANCISCO SUAREZ *

Tras la publicación, en 1971, del volumen I del *Tratado de las leyes* de Suárez, el «Corpus Hispanorum de Pace» publica los volúmenes II y IV de esa misma obra en años sucesivos, dejando entre paréntesis el volumen III, que saldrá próximamente (1). En primer lugar, hemos de advertir que los números romanos de esta edición del *De legibus* no coinciden con los libros de la obra original, de modo que el libro I incluye los volúmenes I y II, en tanto que el vol. IV es sólo parte del libro II, según se indica en las portadas interiores. Si el «Corpus» se propone publicar la totalidad del *De legibus* serán necesarios, por tanto, muchos volúmenes antes de culminar la tarea empredida.

Con respecto al volumen II, que recoge los capítulos 9 a 20 del libro primero, poco cabe añadir a lo que ya hemos dicho en anterior recensión del volumen I. En la edición crítica se toman en cuenta los manuscritos preparatorios de Suárez y anotaciones personales de éste, se cotejan y completan las citas, y se incluyen en apéndice textos del propio Suárez y de otros autores contemporáneos que ejercieron influencia sobre su pensamiento. En este volumen se incluyen lecturas de Suárez, Luis de Molina, Gabriel Vázquez, Francisco Rodríguez y Francisco Díaz. La obra se completa con índices detallados de fuentes, bibliográfico y de conceptos. En cuanto al contenido, la materia del vol. II, que abarca los capítulos 9 a 20 del Libro I, es la caracterización de la ley. En el capítulo 12 nos da una definición de la ley como «precepto general, justo y estable suficientemente promulgado» (I 12,5). En los capítulos posteriores se refiere a los efectos de la ley, centrados en su obligatoriedad, y concluye con un capítulo sobre la mutabilidad o modificación de la ley (cap. 20).

Con el volumen IV, los editores del «Corpus» pasan directamente al sector del *Tratado de las leyes* que mayor impacto ha producido en

---

* Suárez, Francisco: *De legibus-II: De legibus (I, 9-20). De Legis obligatione.* Edición crítica bilingüe por L. Pereña, P. Suñer, V. Abril, C. Villanueva y E. Elorduy. Corpus Hispanorum de Pace, editado bajo la dirección de Luciano Pereña, vol. XII. Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Instituto Francisco de Vitoria. Madrid. 1972. XIV+186 pp. dobles+pp. 187-366.

Suárez, Francisco: *De legibus - IV: De Legibus (II, 13 - 20). De Iure gentium.* Edición crítica bilingüe por L. Pereña, V. Abril y P. Suñer, y la colaboración de E. Elorduy, C. Villanueva, A. García y C. Baciero. Corpus Hispanorum de Pace, elaborado bajo la dirección de Luciano Pereña, vol. XIV. Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Instituto Francisco de Vitoria. Madrid. 1973. LXXII+165 pp. dobles+pp. 166-344.

(1) *Vid.* nuestra recensión al vol. I del *De legibus,* en esta misma Revista, núm. 259 (ene. 1972), pp. 179-80. Sobre otros volúmenes de esta colección, *vid.* nuestras recensiones en los números 228 (dic. 1968), pp. 824-32, y 259 (ene. 1972), pp. 181-4.

la doctrina jurídica: el *ius gentium*. Precisamente por la importancia de estos capítulos, el volumen aparece precedido de un estudio preliminar de Luciano Pereña sobre «La génesis suareciana del *ius gentium*» (pp. XIX-LXXII), que resume el planteamiento de la cuestión en el momento en que Suárez comienza a estudiar el tema, su evolución en sucesivos manuscritos hasta la publicación del *De legibus* y la influencia de su doctrina en el derecho internacional posterior. Cabría decir que el problema del *«ius gentium»* era el de una denominación en busca de un contenido. En efecto, los juristas romanos habían elaborado un *ius gentium* especial que permitía reglamentar las relaciones de los ciudadanos romanos con personas que, aun integradas en el Imperio romano, no tenían la calidad de «ciudadanos». El *ius gentium* romano se encontraba anclado en las consideraciones procesales que daban sentido a todo el derecho de Roma: la existencia de un *praetor peregrinus* o jurisdicción especial para los no ciudadanos. Con Cicerón y otros juristas de la época clásica, se elaboró, además, la noción del *ius naturale,* heredada del estoicismo griego, como derecho no escrito común a todos los hombres. Posteriormente, la distinción entre ciudadanos y no ciudadanos desapareció prácticamente dentro del Imperio romano, pero el *Corpus* justinianeo todavía recoge definiciones del *ius gentium* y del *ius naturale* que no podían menos que confundir a los juristas del Medievo cristiano, nacidos en una coyuntura política y jurídica muy diferente. Los textos del Digesto tienden a configurar el derecho natural como derecho aplicable a «todos los animales», mientras que el derecho de gentes sería un derecho aplicable a «todos los hombres»: «Quod vero naturalis ratio inter omnes homines constituit, id apud omnes peraeque custoditur vocaturque ius gentium, quasi quo iure omnes gentes utuntur» (Dig. 1,1,9). San Isidoro de Sevilla da una definición algo casuística del *ius gentium* «sedium occupatio, aedificatio, munitio, bella, captivitates, servitutes, postliminia, foedera pacis, indutiae, legatorum non violandorum religio, connubia inter alienigenas prohibita», que completa diciendo que es el «derecho que usan casi todas las gentes» (*Etym.* I, V, 6). Para Santo Tomás, el derecho de gentes estaba integrado por las leyes positivas humanas que contienen conclusiones necesarias del derecho natural (II, II, 57, 4). En definitiva, a finales de la Edad Media, el derecho de gentes se concebía como una especie de derecho natural común a todos los hombres.

Vitoria supo aprovechar algunos elementos de la definición isidoriana del *ius gentium* para dar a este término un nuevo contenido, como derecho aplicable a las relaciones entre «los pueblos», y no ya «entre los hombres» (*De indis, de tit. leg.*, 2), y Suárez va a seguir

en parte el camino de Vitoria al hablar de la existencia de dos tipos de derecho de gentes: uno, «propiamente dicho», sería el derecho aplicable a las relaciones «entre los pueblos»; otro, en sentido impropio, constituido por instituciones comunes a todos los pueblos *(De legibus,* II, 19, 8). Suárez, además, insiste en la fundamentación de este derecho en la unidad del género humano, no sólo en cuanto especie animal, sino también «cuasi política y moral», según el precepto natural de «la solidaridad y ayuda que se extiende a todos, incluso extranjeros y de cualquier nación» (II, 19, 9). La existencia de esta comunidad del género humano impone la necesidad de unas leyes que rijan las relaciones entre los Estados, y que, aunque pueden ser en parte de derecho natural, exigen en gran medida una elaboración positiva a través de la costumbre internacional (derecho internacional general) o de pactos (derecho internacional particular). En Suárez encontramos los elementos básicos de la construcción internacionalista posterior, y Pereña pone de relieve su influencia sobre Grocio y otros autores como Pufendorf, Westlake, Lorimer, Nys, Salvioli y Vanderpol.

El volumen dedicado al *ius gentium* incluye otros textos del *De legibus* dedicados a esta materia además de los que se recogen en el libro II: III, 2, 4 a 6; VII, 3, 7 a 11; VIII, 4, 5 a 8. Otros apéndices incluyen manuscritos de Suárez, Molina, Gabriel Vázquez, Domingo de Soto, Melchor Cano, Francisco Rodríguez, Luis de Molina, Juan de la Peña y Manuel Soares. La obra se completa con los usuales índices de fuentes, bibliográfico y de conceptos.

La aportación más importante de los editores del «Corpus» en esta nueva publicación del *De legibus* está en el rastreo de las fuentes y en el estudio de la evolución del pensamiento de Suárez desde sus primeras explicaciones universitarias hasta la publicación de la obra. Mediante textos a pie de página y apéndices complementarios, se destacan la evolución e influencias. Por lo demás, hemos de señalar la esmerada traducción, preocupada por actualizar la obra de Suárez. Así, *«gentes»* se traduce por «naciones», *«respublica»* por Estado, término que también traduce el latino *«civitas»,* y en general, se huye de la rigidez en la traducción de términos, al objeto de facilitar una construcción moderna. Para los puristas, esta opción por un lenguaje moderno no ofrece grave dificultad, ya que puede cotejar el texto latino original en la página opuesta; por otro lado, los que no manejan el latino, posiblemente prefieran un texto actualizado que no les plantee problemas de significado en una coyuntura distinta.

En resumen, consideramos que los dos nuevos volúmenes del «Corpus Hispanorum de Pace» mantienen el alto nivel de elaboración

científica y trabajo de detalle que viene caracterizando esta colección. Para los especialistas de derecho internacional, el volumen IV resultará especialmente útil por la claridad del texto castellano, por la ajustada exposición inicial de Pereña, y por las numerosas referencias y textos complementarios que se incluyen en apéndice o a pie de páginna.—*MANUEL MEDINA (Universidad Complutense. MADRID.)*

UN ESTUDIO SOBRE BLASCO IBAÑEZ *

Nuestros dos jóvenes colegas de la Universidad de Toulouse-Le Mirail nos trazan en estas páginas un retrato muy fiel de la carrera política del célebre novelita de ideas socializantes. Eran ya conocidos por otra parte los trabajos de Loubés, asistente de español y miembro activo del equipo tolosano de investigadores que en el ámbito del CNRS se consagra al estudio de la filosofía ibérica. Uno de esos estudios, por ejemplo, trataba ya de «El tema de la muerte en la obra novelesca de Vicente Blasco Ibáñez», incluido en el volumen *Pensée Ibérique et finitude*—, volumen colectivo publicado por dicho equipo (Toulouse, 1972). La presente obra estudia un período poco conocido de la vida del novelista famoso, utilizando en amplia medida el Diario de Sesiones de las Cortes, correspondiente a seis legislaturas que van de 1898 a 1909. Se han utilizado también los diarios de la época, en especial aquellos que el propio Blasco Ibáñez fundó en Valencia. *La Bandera Federal* y *El Pueblo.* En una primera parte de la obra que comentamos, se comprende el itinerario político y las actividades del gran militante, desde su primera elección, el 27 de marzo de 1898, hasta su dimisión en noviembre de 1908. La segunda parte recoge sus principales discursos en las Cortes. Finalmente y en Apéndice se puede leer el artículo de «Adios a los lectores de El Pueblo» (16 de marzo de 1906), la lista de intervenciones de Blasco Ibáñez en el Congreso de Diputados y la bibliografía de la obra. Sin duda, como declaran los mismos autores «el arte oratorio de Blasco queda muy por debajo del estilo de Castelar, Pi Margall o Salmerón. Blasco expresaba una fuerza vital que nada debía a la técnica del discurso parlamentario y mucho menos al discurso académico;

* Jean-Nöel Loubès y José Luis León Roca: *Vicente Blasco Ibáñez, diputado y novelista: estudio e ilustración de su vida política (1898-1908),* Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, «France-Ibérie», Institut d'Etudes Hispaniques et Hipano-Américaines, Coll. «Etudes et documents», III, 1972.

sus discursos son ejemplo de su dominio de la improvisación». Pero con su sinceridad profunda, su fogosidad incomparable y sus brillantes recursos, desplegados sobre una notable cultura y en contacto con las masas trabajadoras, el célebre diputado valenciano jugó un gran papel en el Parlamento. En él luchó elocuentemente a favor de todas las causas nobles cuando la guerra de Cuba y Filipinas o cuando en los momentos del proceso de Montjuich o contra las violaciones de la libertad de prensa, o sobre los disturbios de Valencia o sobre la negativa gubernativa para autorizar las fiestas en Pamplona organizadas en honor del ilustre compositor Pablo Sarasate. Se sigue con un vivo interés el desenvolvimiento de esta activa carrera democrática —hasta en sus mismos excesos anticlericales tantas veces motivados por el contubernio de un buen número de prelados de aquel tiempo con los medios reaccionarios. Puede observarse también el declinar, a partir de las cizañas en el seno del partido socialista valenciano (ruptura de Blasco Ibáñez con Rodrigo Soriano). En adelante el maestro se volverá cada vez más hacia el militantismo propiamente literario, encarnando en los personajes de sus novelas tipos proletarios y figuras de líderes famosos (tal como el Salvatierra de *La Bodega* que no era otro que Salvoechea, promotor del anarquismo andaluz). Sin embargo, su viaje por América le apartará de estas preocupaciones exclusivamente sociales; sus últimas novelas examinarán más bien problemas sentimentales, raciales o estéticos. Queda de todo ello, sin embargo, que «detrás del tribuno popular el lector encontrará a uno más de los heterodoxos que realmente educaron a la España contemporánea». Felicitamos, pues, a Loubès y León Roca de habernos dado, tan finamente reconstruido, un aspecto bastante ignorado del que a veces ha sido llamado el «Danton español».—*ALAIN GUY (Université de Toulouse-Le Mirail, 31. TOULOUSE. France.)*

RAMON PEDROS, XI PREMIO «LEOPOLDO PANERO» DE POESIA

El Premio «Leopoldo Panero» de Poesía, dotado con cien mil pesetas, convocado por el Instituto de Cultura Hispánica, ha sido otorgado en su undécima edición a la obra de Ramón Pedrós titulada **Los cuatro nocturnos y una lenta iluminación cerca de Cherbourg,** presentada bajo el lema «Testigo de plata». Al Premio concurrieron 162 originales, presentados por poetas españoles e hispanoamericanos.

El Jurado, presidido por don Dámaso Alonso, director de la Real Academia Española, estuvo integrado por los señores don Juan Ignacio Tena, director del Instituto de Cultura Hispánica; don José María Alfaro, embajador de España; don Jaime Delgado, delegado nacional de Cultura, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid; doña Carmen Conde, poetisa; don José García Nieto, poeta, director de la revista **Mundo Hispánico;** don Guido Castillo, escritor uruguayo; don Rafael Montesinos, poeta, director de la **Tertulia Literaria Hispanoamericana;** don José Alberto Santiago, poeta argentino y Premio «Leopoldo Panero» 1972; actuando como secretario don José Ruméu de Armas, director de Ediciones Cultura Hispánica.

El ganador del Premio correspondiente a 1973 nació en Lérida, hace veintisiete años. Es licenciado en Filosofía y Letras (especialidad de Filosofía Pura) y graduado por la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid. Ha viajado por casi toda Europa. Crítico literario y colaborador en varias revistas especializadas de España e Hispanoamérica, es miembro del Jurado de la Nueva Crítica Española y profesor de Estética e Historia de la Cultura en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Redactor del diario **A B C.** Incluido en diversas antologías poéticas, Ramón Pedrós ha publicado los libros **Apernura** (1965-69), **Dos hachas contra la muerte** y **El río herido.**

Los poetas galardonados en anteriores ediciones con el Premio «Leopoldo Panero» han sido los siguientes: Fernando Quiñones, José Luis Prado Nogueira, Rafael Guillén, Aquilino Duque, Fernando Gutiérrez, Antonio Fernández Spencer, Fernando González-Urizar, Francisca Aguirre y José Alberto Santiago.

COLECCION POETICA "LEOPOLDO PANERO"

Núm. 1. LA CARTA, de José Luis Prado Nogueira, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965.*

Núm. 2. RAZON DE SER, de José Luis Tejada, finalista 1965.

Núm. 3. CRIATURAS SIN MUERTE, de Emma de Cartosio, finalista 1965.

Núm. 4. PAN Y PAZ, de Víctor García Robles, finalista 1965.

Núm. 5. TERCER GESTO, de Rafael Guillén, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1966.*

Núm. 6. TODO EL CODICE, de José Roberto Cea, finalista 1966.

Núm. 7. DEFINICIONES, de Angélica Becker, finalista 1966.

Núm. 8. CANTO PÁRA LA MUERTE, de Salustiano Masó, finalista 1966.

Núm. 9. DE PALABRA EN PALABRA, de Aquilino Duque, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1967.*

Núm. 10. EL OTRO, de Antonio Almeda, finalista 1967.

Núm. 11. PARA VIVIR, PARA MORIR, de Horacio Armani, finalista 1967.

Núm. 12. LAS PUERTAS DEL TIEMPO, de Fernando Gutiérrez, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1968.*

Núm. 13. QUERIDO MUNDO TERRIBLE, de José Luis Martín Descalzo, finalista 1968.

Núm. 14. TLALOKE (Poemas mexicanos), de Luisa Pasamanik Lew, finalista 1968.

Núm. 15. DIARIO DEL MUNDO, de Antonio Fernández Spencer, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1969.*

Núm. 16. ESTE CLARO SILENCIO, de Carlos Murciano, finalista 1969. *Premio Nacional de Literatura, 1970.*

Núm. 17. VIAJE AL FONDO DE MIS GENES, de Antonio Héctor Giovannoni Tagliamonte, finalista 1969.

Núm. 18. LOS SIGNOS DEL CIELO, de Fernando González-Urizar, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1970.*

Núm. 19. ITACA, de Francisca Aguirre, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1971.*

Núm. 20. PICASSO AZUL, de José Albi, finalista 1971.

Núm. 21. APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo, finalista 1971.

Núm. 22. TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez, finalista 1971.

Núm. 23. FORMALIDADES, de José Alberto Santiago. Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1972.

Núm. 24. LOS CUATRO NOCTURNOS, de Ramón Pedrós. Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1973 (en prensa).

Núm. 25. CORONACION FURTIVA, de David Escobar, finalista Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1973 (en prensa).

Núm. 26. APOCRIFO, de José Luis Martín Descalzo, finalista Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1973 (en prensa).

PRECIO DE CADA VOLUMEN: 100 PESETAS

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

★

PROXIMAMENTE:

ANTONIO ELORZA: *La ideología moderada en el trienio liberal.*
NIGEL DENNIS: *José Bergamín y la exaltación del disparate.*
CRISTINA GRISOLIA: *Relojes de agua.*
DANIEL MOYANO: *Dos relatos.*
JOSE CALERO HERVAS: *Azorín y Proust, ante el complejo de Edipo.*
DARIO VILLANUEVA: *Fernando Pessoa, ¿novelista?*
ARTURO GARCIA ASTRADA: *Tres lecciones sobre Hegel.*
SALVADOR BUENO: *Una crónica de José Martí sobre el pintor húngaro Munkacsy.*
FELIX GRANDE: *El diálogo del arte y el terror.*

PRECIO DEL EJEMPLAR:
70 PESETAS



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO